THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lartfrancaisauxe00reau

L'ART FRANÇAIS
AUX
ÉTATS-UNIS

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

Histoire de l'expansion de l'Art français moderne. *Le Monde slave et l'Orient.* 1 volume in-8, 40 planches. Paris, 1924.

L'Art russe : Tome I, *Des Origines à Pierre le Grand.* 1 vol. in-8°, 104 planches hors texte. Paris, 1920 (Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres : prix Fould).

L'Art russe : Tome II, *De Pierre le Grand à nos jours.* 1 volume in-8°, 72 planches hors texte. Paris, 1922 (Couronné par l'Académie française : prix Charles Blanc).

Saint-Pétersbourg. 1 volume in-4°, 150 gravures. Paris, 1913.

Cologne. 1 volume in-4°, 127 gravures (Collection : *Les Villes d'art célèbres*). Paris, 1908.

Les Primitifs allemands. 1 volume in-8°, 24 planches hors texte (Collection : *Les Grands Artistes*). Paris, 1910.

Colmar. 1 volume petit in-8°, 38 gravures (Collection : *Memoranda*). Paris, 1920.

Étienne-Maurice Falconet. 2 vol. Paris, Demotte, 1922 (Couronné par l'Académie des Beaux-Arts : prix Bordin.)

Mathias Grünewald et le retable de Colmar. Paris-Nancy, Berger-Levrault, 1920.

Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, (Collection : *Les Maîtres de l'Art*). Paris, Plon, 1909.

Correspondance de Falconet avec Catherine II. Paris, Champion, 1921.

L'Art français sur le Rhin au XVIII^e^ siècle. Paris, Champion, 1922.

L'Organisation des Musées. Paris. Cerf, 1909.

La Peinture au Musée du Louvre. Ecole allemande. Paris. *L'Illustration.* 1925.

LOUIS RÉAU

L'ART FRANÇAIS

AUX

ÉTATS-UNIS

Ouvrage illustré de vingt-quatre planches hors texte.

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1926

N
6844
R38

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

A

JAMES HAZEN HYDE

PRÉSIDENT D'HONNEUR DE LA FÉDÉRATION
DE L'ALLIANCE FRANÇAISE AUX ÉTATS-UNIS

QUI A TANT CONTRIBUÉ AU DÉVELOPPEMENT DES RELATIONS
INTELLECTUELLES ET ARTISTIQUES ENTRE SES DEUX PATRIES

L'ART FRANÇAIS
AUX
ÉTATS-UNIS

AVANT-PROPOS

On pourrait à bon droit s'étonner que l'histoire des relations artistiques entre la France et l'Amérique n'ait jamais encore été retracée ni même esquissée. Nous n'avons, pour nous orienter dans ce domaine, que les cinq ou six pages de notices sommaires insérées par Dussieux dans son dictionnaire déjà ancien des *Artistes français à l'étranger*[1], et quelques études partielles sur le plan de Washington du major L'Enfant ou le séjour du sculpteur Houdon à Mount-Vernon. C'est la preuve que les questions d'expansion ou d'échanges artistiques sont encore loin de tenir dans nos recherches la place à laquelle elles ont droit.

L'idée de combler cette regrettable lacune m'a été suggérée par un voyage en Amérique entrepris l'hiver

1. La première édition de cet ouvrage a paru en 1852. La troisième, qui est la plus répandue, date de 1876.

dernier sous les auspices de la Fédération de l'Alliance française. Au cours de cette randonnée de quatre mois qui me fit parcourir le nouveau continent dans tous les sens, depuis l'Océan Atlantique jusqu'à l'Océan Pacifique et du Canada à la frontière du Mexique, j'eus l'occasion d'exposer maintes fois la trame de cette histoire devant les auditeurs les plus divers, et chaque fois je fus frappé de l'intérêt très vif qu'ils manifestaient pour un sujet d'une richesse imprévue et sur lequel ils n'avaient que des données confuses. La plupart des groupes de l'Alliance française, plusieurs Universités masculines et féminines des États-Unis m'exprimèrent avec une aimable insistance le vœu que cette conférence fût publiée dans les deux langues, afin d'en fixer le souvenir. Je m'engageai à leur donner satisfaction dès mon retour à Paris, persuadé qu'il est du devoir de tout Français de resserrer dans la mesure de ses forces les liens spirituels qui nous unissent à la grande République d'outre-Atlantique.

Cependant, il m'a paru qu'il y avait mieux à faire que de reproduire le texte d'une causerie nécessairement cursive, où la question ne pouvait être approfondie. La documentation que j'avais apportée de France avait pu être contrôlée et complétée sur place au cours de mon exploration méthodique des monuments, des musées, des collections d'Amérique. M. Jusserand, dont la longue ambassade à Washington a laissé un souvenir inoubliable, a bien voulu me faire profiter du riche trésor de son érudition et de ses souvenirs. D'autre part d'aimables correspondants, auxquels je

tiens à exprimer ici toute ma gratitude : M. Frank Jewett Mather, professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Princeton ; M. Edward Biddle de Philadelphie, auteur d'une excellente monographie américaine de Houdon ; le sculpteur John Flanagan ; M. Coggeshall et M. Waldron de Schenectady ; M. Briquet, professeur à l'Université de Nashville ; les architectes Paul Cret et Léon Arnal, ont enrichi mon dossier de plus d'une précieuse information, photographie ou référence. Sans avoir la prétention d'épuiser du premier coup un vaste sujet encore vierge, je crois donc pouvoir offrir à mes auditeurs beaucoup plus qu'ils ne m'avaient demandé et leur présenter un tableau suffisamment précis et complet de l'histoire des relations artistiques franco-américaines. Cette chronique est d'ailleurs loin d'être close, puisque aussi bien l'objet principal de notre étude est de contribuer par la connaissance du passé à rendre plus fructueux encore ces échanges entre deux civilisations complémentaires.

*
* *

A quelle date ont commencé les premières relations artistiques entre la France et l'Amérique ? Avec un peu de bonne volonté, on pourrait les faire remonter, sinon à la découverte de Christophe Colomb, tout au moins jusqu'au milieu du XVI[e] siècle. C'est en effet en 1564 que le Français Jacques Le Moyne de Morgues, originaire de Dieppe, fut appelé à participer en qualité

de peintre-dessinateur à une expédition en Floride. Il exécuta sur place un certain nombre de dessins qui furent gravés sur cuivre et servirent à l'illustration d'une Relation de voyage publiée par De Bry en 1591. Ces planches du dessinateur dieppois sont le plus ancien point de départ des rapports artistiques entre la France et l'Amérique[1].

Un peu plus tard, le célèbre explorateur Samuel de Champlain rédige une Relation de ses Voyages illustrée de cartes et de naïfs dessins aquarellés. Ce précieux manuscrit appartient à la Bibliothèque de l'Université de Providence (Rhode Island).

Nous n'avons pas à décrire ici le rôle glorieux que les Français ont joué dans l'exploration et la colonisation du nouveau continent. Rappelons seulement que la métropole actuelle des États-Unis, New-York, a été fondée en 1623 par une colonie de Français du Nord dont le chef était Jesse de Forest d'Avesnes, qui lui donna le nom de *Nouvelle-Avesnes*. C'est plus tard qu'apparurent les Hollandais qui la baptisèrent *Nieuwe Amsterdam*, et enfin les Anglais qui, lorsqu'ils s'en furent emparés en 1664, lui donnèrent en l'honneur du duc d'York, frère du roi régnant Charles II, le nom de *New-York* qu'elle a gardé.

Y avait-il des artistes parmi ces premiers colons? C'est douteux. Toutefois, M. Bredius, le savant historien de Rembrandt, a retrouvé le nom d'un peintre

1. Mme la marquise de Ganay possède une gouache de cet artiste.

d'origine française, habitant Leyde au XVII[e] siècle, Henri Couturier, qui émigra en Amérique où il fit le portrait du gouverneur Stuyvesant [1].

C'est surtout dans la région du Mississipi et des Grands Lacs où ils jetèrent les fondements de deux *Nouvelles Frances* : le Canada et la Louisiane, que nos ancêtres ont fait acte de découvreurs et de pionniers [2]. Le Père Louis Hennepin, missionnaire franciscain, chroniqueur de l'héroïque expédition de Cavelier de La Salle en 1678, est le premier homme blanc qui ait vu et décrit les chutes du Niagara. Un Jésuite, le Père Marquette, dont le nom sert aujourd'hui d'enseigne à une Compagnie de chemins de fer : le *Père Marquette Railway*, descend le premier le Mississipi. C'est le Français Bienville qui fonda en 1717, dans cette Louisiane qui porte le nom de Louis XIV, La Nouvelle-Orléans ainsi baptisée non en l'honneur de la ville d'Orléans, sa prétendue marraine, mais du duc d'Orléans, Régent du royaume [3]. Plus tard, en 1764, c'est Pierre de Laclède qui fonde Saint-Louis des Illinois en l'honneur du roi Louis XV. Encore aujourd'hui, malgré la perte de nos colonies, la toponymie de ces vastes régions est plus qu'à moitié française.

Les Français ont-ils laissé des traces ailleurs que dans

1. Bredius. Deux élèves de Rembrandt d'origine française. *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art de Paris*, 1921.

2. Francis Parkman. *Pioncers of France in the New-World.* — John Finley. *The French in the heart of America.* New-York, 1915. Traduction française par M[me] Boutroux : *Les Français au cœur de l'Amérique.*

3. Baron De Villiers du Terrage. *Histoire de la fondation de La Nouvelle-Orléans.*

la nomenclature géographique ? Les villes dont ils furent les fondateurs et les parrains ont-elles gardé de cette période « coloniale » des vestiges du goût français ?

A ne considérer que l'architecture des édifices publics et des maisons, il semble qu'il faille répondre par la négative. Les deux principaux monuments du quartier ancien de La Nouvelle-Orléans : la *cathédrale* et les bâtiments du Chapitre ou *Cabildo*, ont été construits dans les dernières années du XVIII^e^ siècle par un architecte espagnol, Don Almonester y Roxas. Et c'est en effet l'influence espagnole qui se manifeste par les toits en terrasse, les balcons en dentelle de fer ajouré, les patios secrets des vieilles demeures. A Saint-Louis, la primitive cathédrale, qui n'a d'ailleurs été bâtie qu'en 1831, porte bien encore sur sa façade une inscription dans notre langue; mais son style pseudo-classique n'a rien de spécifiquement français.

En somme, il n'y a guère que les plans de ces villes coloniales qui témoignent encore de leurs origines. Le damier du « vieux carré » de La Nouvelle-Orléans, tracé en 1720 par Adrien de Pauger, rappelle avec ses rues qui se coupent à angle droit et qui ont conservé les noms si Vieille France de *rue Royale*, *rue Dauphine*, *rue Bourbon*, avec sa vaste *place d'Armes* aux bâtiments symétriques[1] qui s'ouvrait primitivement sur le croissant du Mississipi, le dessin de nos bastides médiévales, de nos Places Royales du XVII^e^ et du XVIII^e^

1. Ces maisons en briques de style français qui encadrent l'ancienne Place d'Armes, baptisée depuis Jackson Square, ont été élevées en 1849 aux frais de la baronne de Pontalba.

siècles. A Saint-Louis, le plan dressé par Chouteau en 1780 ne comporte guère que trois rues parallèles au Mississipi : la Grande-Rue, la rue de l'Église et la rue des Granges : indice d'une ville ouverte, tandis que La Nouvelle-Orléans était une sorte de *castrum* fortifié, entouré d'eau de tous côtés[1].

Au point de vue des relations artistiques entre la France et les États-Unis, ces souvenirs ne présentent guère qu'un intérêt de curiosité. C'est seulement à partir de la guerre de l'Indépendance, c'est-à-dire dans le dernier quart du XVIII[e] siècle, que les relations deviennent vraiment actives. Et, chose curieuse ! malgré l'obstacle que créait la différence de langue, elles se sont maintenues plus intimes avec les Américains de langue anglaise qu'avec les Canadiens et les Louisianais de sang et de parler français.

Dans l'histoire de ces relations, il y a lieu de distinguer pour plus de clarté trois périodes bien nettes : la première qui s'étend de 1776 à 1815, c'est-à-dire de la guerre de l'Indépendance américaine à la chute de l'Empire napoléonien — une seconde période de 1815 à la guerre civile ou guerre de sécession — et enfin une reprise de contact plus intime que jamais de 1865 à nos jours.

A chacune de ces époques ainsi délimitées pour la commodité de l'exposé, nous devrons suivre, comme dans toute question d'influences, le courant et le contre-courant. Il va sans dire que le courant d'origine fran-

1. Les noms de la rue du Canal, de la rue du Rempart en conservent le souvenir.

çaise a été plus fort jusqu'à présent dans ce domaine que le contre-courant américain : cette différence tient à l'ancienneté beaucoup plus grande de notre civilisation et au prestige séculaire de notre art. Pour nous faire une idée exacte de cette influence, nous nous efforçerons d'en analyser toutes les manifestations et tous les instruments : artistes français travaillant en Amérique ou pour l'Amérique, exportation d'œuvres d'art français, artistes américains formés à Paris. C'est seulement au terme de cette enquête multiple qu'il nous sera permis de porter un jugement motivé sur cette longue communion artistique entre deux grands peuples qu'unit un même idéal.

PREMIÈRE PÉRIODE

(1776-1815)

CHAPITRE PREMIER

LES ARTISTES FRANÇAIS EN AMÉRIQUE

Jamais, assurément, les artistes français n'ont été aussi nombreux en Amérique que dans les trente ou quarante premières années de l'indépendance des États-Unis. Ce phénomène est dû à plusieurs causes trop évidentes pour qu'il soit nécessaire d'y insister. L'universelle sympathie excitée sous le règne de Louis XVI pour la cause des *insurgents*, la Révolution de 1789 qui jeta sur le pavé et contraignit à l'exil quantité d'architectes ou de peintres sans travail, la révolte des nègres de Saint-Domingue qui éclata en 1791 et obligea beaucoup de colons français à se réfugier sur le continent, enfin la pénurie relative d'artistes de valeur dans un pays neuf qui n'avait pas encore eu le loisir de s'affiner et qui par suite offrait un débouché illimité aux artistes et même aux simples amateurs étrangers : tout concourait à renforcer une émigration qui, n'eût été la distance, aurait pris l'ampleur d'un exode.

1. — Architectes.

Parmi les architectes français qui émigrèrent à cette époque aux États-Unis, le plus connu — on peut même dire le seul dont le nom soit devenu populaire — est le major L'Enfant [1] qui eut l'honneur de tracer le plan de la cité fédérale de Washington.

Pierre-Charles L'Enfant, né à Paris le 2 août 1754, appartenait à une famille d'artistes. Il était fils d'un « peintre ordinaire du Roi en sa manufacture des Gobelins », qui avait été élève de Parrocel et s'était spécialisé, comme ses contemporains plus illustres : Casanova et Le Paon, dans la peinture de batailles. Ce Pierre L'Enfant, attaché avant le célèbre gouachiste lillois Van Blarenberghe au Ministère de la Guerre, fut chargé de décorer l'Hôtel du Ministre (aujourd'hui occupé par la Bibliothèque municipale de Versailles) de toute une série de tableaux, transportés depuis au Musée, représentant les principales victoires du règne de Louis XV.

Séduit comme toute la jeunesse française par la noble cause des citoyens américains en lutte pour leur indépendance, Pierre-Charles fut un des premiers volontaires qui s'embarquèrent en 1777 pour les États-Unis, avant La Fayette et Rochambeau. Il fut nommé en 1783 major du génie, et c'est sous le nom de major

1. Jusserand. *En Amérique, jadis et maintenant.* Paris, 1918. Le chapitre de cet ouvrage consacré au major L'Enfant est la meilleure étude à consulter sur cet artiste.

MAJOR L'ENFANT. — Plan de la ville de Washington.

L'Enfant qu'il a passé à la postérité. La même année il revint à Paris avec mission de commander à la Monnaie des médailles de l'*Ordre de Cincinnatus* dont il avait dessiné l'emblème. Mais dès 1784 il retournait en Amérique, où il demeura jusqu'à sa mort en 1825.

Il n'était pas rare au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles de voir des officiers du génie faire fonction d'ingénieurs et d'architectes. On pourrait citer par exemple le cas de Jean de Bodt qui, chassé de France par la Révocation de l'Édit de Nantes, servit en cette qualité les rois de Prusse et de Pologne. Après avoir appliqué pendant la guerre ses talents de géomètre et de dessinateur à la construction de fortifications et de retranchements, le major L'Enfant les utilisa dans la paix, en dessinant des plans de cités.

Sa première œuvre — malheureusement éphémère — fut l'Hôtel de Ville (*City Hall*) de New-York. Il s'était efforcé de lui donner un caractère spécifiquement américain, tant par le choix des matériaux tirés des carrières du pays que par le style. On sait que sous Louis XIV Colbert et Le Brun avaient conçu l'ambition de substituer aux ordres grecs : dorique, ionique ou corinthien, un *ordre français* caractérisé par un soleil emblématique, des coqs gaulois et des fleurs de lys qui remplaçaient dans la décoration des chapiteaux les volutes ou les acanthes. Pour flatter le patriotisme américain, L'Enfant imagina un nouveau modèle de chapiteaux semés d'étoiles comme les drapeaux. Cet *ordre américain* ne se montra pas plus viable que l'ordre français et ne tarda pas à sombrer dans l'oubli.

Sur ces entrefaites, le Congrès ayant décidé d'établir la capitale fédérale au centre des treize Etats, à peu près à égale distance du nord et du sud, sur les bords du Potomac, L'Enfant écrivit au général Washington pour offrir ses services. Il fut chargé de tracer le plan de la nouvelle capitale.

Observons à ce propos que les deux capitales les plus récentes du monde ont été dessinées l'une et l'autre par des architectes français. Au début du XVIII[e] siècle c'est à Leblond que s'adressa le tsar Pierre le Grand pour tracer le plan idéal de sa nouvelle résidence[1]. A la fin du siècle c'est à un autre Français, le major L'Enfant, qu'échoit l'honneur de prévoir et de diriger le développement de la capitale des États-Unis.

Logique et clair, ce plan résume toutes les qualités de l'esprit français. Il n'a ni la régularité rigide et monotone des tracés en damier qui se retrouvent dans presque toutes les autres villes d'Amérique, ni la grâce apprêtée des tracés en éventail qui n'ont de raison d'être que dans les résidences princières, comme Versailles et Carlsruhe, où toutes les avenues doivent converger vers le château. Le plan de Washington, imité plus tard à Buffalo, concilie les avantages de ces deux conceptions : sur le gril du damier traditionnel est superposé un réseau diagonal de larges avenues, offrant de nobles perspectives, qui à leurs points d'intersection forment des ronds-points ou *circles*. On prétend que le major L'Enfant, qui avait l'expérience de la

1. Louis Réau. *L'art russe*, t. II, Paris, Laurens, 1922.

guerre et des révolutions, avait multiplié ces ronds-points non seulement pour des raisons d'esthétique, mais aussi pour des raisons stratégiques, afin qu'en cas d'émeute, des batteries de canons placées à ces points d'intersection pussent facilement balayer les avenues. Cette précaution, qui pouvait sembler toute naturelle au lendemain de la prise de la Bastille, doit paraître aujourd'hui bien vaine au gouvernement des États-Unis, car il n'a pas hésité à laisser occuper tous ces emplacements éventuels de canons par d'inoffensives statues équestres.

Dans son plan, conservé à la Bibliothèque du Congrès, L'Enfant avait prévu très judicieusement le site des deux édifices les plus indispensables de la capitale fédérale : le Capitole et le Palais présidentiel (Maison Blanche). Il avait même réservé à l'avance une place pour la statue équestre du général Washington, qu'il espérait voir confier à son ami Houdon.

Le 12 mars 1793, le président Jefferson envoya des copies de ce plan à Gouverneur Morris, qui était alors ministre plénipotentiaire des États-Unis, pour les exposer à Paris, à Lyon et dans les principaux ports de France : Rouen, Le Havre, Nantes, Bordeaux et Marseille. On avait, à cette époque, l'excellente habitude de soumettre les projets d'édilité au jugement de l'opinion publique et de faire son profit des critiques qui pouvaient être présentées.

On reproche souvent aux ingénieurs et aux architectes français de voir trop petit : on fit grief au major

L'Enfant d'avoir vu trop grand. Le duc de La Rochefoucauld-Liancourt, qui visita en 1797 la ville naissante, blâme la grandeur du plan, « qui fait que ce n'est qu'un rêve[1] ». Un demi-siècle plus tard, en 1851, Jean-Jacques Ampère, le fils du célèbre physicien, qui parcourait l'Amérique, résume son impression en écrivant que c'est « une ville de rues sans maisons et de maisons sans rues ». La fin du XIX^e siècle allait infliger un démenti péremptoire à ces pronostics pusillanimes ou dédaigneux. Aujourd'hui, la ville rêvée par le major L'Enfant n'en est plus à remplir le cadre qu'il lui avait assigné ; elle le déborde de toutes parts. En vérité, jamais mégalomanie ne fut mieux justifiée.

Le meilleur éloge qu'on puisse faire de son plan, c'est que, tandis que les autres villes des États-Unis sont obligées de pratiquer à grands frais des percées dans leurs vieux quartiers pour y faire pénétrer plus d'air, de lumière et de beauté, la Commission des Beaux-Arts de Washington n'a pas cru pouvoir mieux faire que de suivre et de développer le tracé de L'Enfant. Un grand jardin à la française, rappelant les ordonnances du parc de Versailles, servira de cadre à tous les édifices publics fédéraux. Ainsi c'est la pensée de L'Enfant qui préside encore aujourd'hui, après un siècle révolu, à l'extension et à l'embellissement de la capitale.

La ville de Washington et les États-Unis tout entiers ont su gré à ce soldat et à cet architecte fran-

1. La Rochefoucauld-Liancourt. *Travels through the United States*, London, 2^e éd., 1800.

JOSEPH MANGIN. — Hotel de Ville.
New-York.

çais, qui mourut pauvre après avoir déployé une activité féconde [1], d'avoir eu foi dans leurs destinées. On ne lui a pas ménagé les honneurs posthumes. En 1909 ses restes ont été transférés au cimetière national d'Arlington. Sur sa tombe a été érigé, en 1911, un monument commémoratif simple et émouvant dû à W. W. Bosworth. Le major L'Enfant fait aujourd'hui partie de ce Panthéon de grands hommes auxquels l'Amérique rend un culte pieux, et son nom trop peu connu en France s'auréole d'un reflet de la gloire de La Fayette et de Washington.

Treize ans après la Déclaration d'Indépendance des États-Unis, la Révolution française provoqua l'exode d'un grand nombre d'architectes de métier dont quelques-uns parvinrent directement ou par des détours plus ou moins compliqués jusqu'en Amérique.

L'un des premiers fut Étienne-Sulpice Hallet, qui était encore en 1790 architecte expert juré de la ville de Paris. Il retrouva sans doute L'Enfant à Washington et concourut en 1792 pour la construction du Capitole. Son projet, qui comportait une vaste cour intérieure, ne fut pas adopté, et ce sont les architectes américains Thornton et Bulfinch qui furent chargés plus tard de construire ce monument grandiose dont la coupole a servi de modèle à tant d'édifices analogues dans tous les États de l'Union. Toutefois, on fit

1. L'Enfant construisit en outre à Philadelphie la maison du financier Robert Morris, que nous connaissons par une gravure de William Birch : elle présentait des pavillons d'angle cintrés comme l'Hôtel Biron de Jacques Gabriel. On lui doit encore le plan de la ville industrielle de Paterson.

appel à son expérience de technicien pour surveiller l'exécution du plan de Thornton, auquel il apporta quelques remaniements. Hallet proposa également, sans plus de succès, des plans pour la construction du Palais présidentiel qui fut confié à l'architecte irlandais James Hoban.

Tout au début du XIX^e^ siècle on constate la présence à New-York d'un autre architecte français nommé Joseph-François Mangin, dont la personnalité et la biographie restent mystérieuses. J'avais supposé il y a quelques années[1] que ce Mangin pouvait être identifié avec Jean-Charles Mangin, un des architectes les plus remarquables de la fin du XVIII^e^ siècle, qui fut, avec Peyre le Jeune, auteur du Palais Électoral de Coblence, le principal initiateur du style Louis XVI en Allemagne : il construisit notamment le petit château de *Mon aise* près de Trèves et l'hôtel de la *Grande Prévôté* de Mayence, pour lequel Gœthe professait la plus vive admiration et qui fut si malencontreusement détruit par les obus prussiens lors du siège de 1791[2].

Comme on ne trouve plus trace de ce Mangin, ni en Allemagne ni en France, pendant la période révolutionnaire, il était assez naturel de penser qu'il avait pu émigrer en Amérique. Mais ses descendants fixés à Nantes n'ont gardé aucun souvenir d'un pareil voyage, et d'ailleurs, la différence des prénoms du Mangin de Mayence et du Mangin de New-York semble s'opposer

1. Louis Réau. Un grand architecte français en Rhénanie : Jean-Charles Mangin. *L'Architecture*, 1922.

2. Réau. *L'art français sur le Rhin au XVIII^e siècle*. Paris, Champion, 1922.

à cette identification. Il faut donc renoncer à notre hypothèse et attendre qu'un document d'archives jette quelque lumière sur ce problème.

Quoi qu'il en soit, nous voyons Joseph Mangin appointé en 1800 par la ville de New-York en qualité de *City Surveyor*. Il fut chargé par la Common Council de tracer, en collaboration avec son collègue Casimir Gœrck, le plan de la ville. Nous en avons la preuve par une gravure de Peter Maverick exécutée d'après un dessin de Mangin qui porte l'inscription suivante : *Plan of the City of New-York, drawn from actual survey by Casimir Th. Gœrck and Joseph Fr. Mangin, City Surveyors. New-York, nov.* 1803. — *Jos. Fr. Mangin del.*

C'est à cette même année 1803 qu'appartient le charmant Hôtel de Ville (*City Hall*) de New-York, qui fut construit par Mc. Comb sur les plans de Mangin pour remplacer celui du major L'Enfant. Ce petit édifice, malheureusement écrasé aujourd'hui par les gigantesques gratte-ciels qui l'environnent, est une merveille de proportions, et la ville de New-York a été bien inspirée en conservant ce joyau architectural comme une relique. Rien de plus éloquent d'ailleurs pour mesurer les progrès accomplis en un siècle que le contraste entre ce petit *City Hall*, autrefois à sa mesure, et le *Woolworth Building*, l'orgueilleuse cathédrale du Commerce, qui dresse à quelques pas sa tour de 58 étages. Une pareille différence d'échelle confond l'imagination. On croirait que ces deux édifices n'appartiennent pas à la même race d'hommes.

Les hardiesses constructives de Cass Gilbert ne nous empêchent pas de goûter l'art plus timide et plus mesuré d'un Mangin. Sans doute ni le plan, ni l'ordonnance de son City Hall n'ont rien de bien original. La façade surmontée d'un campanile s'orne d'un grand balcon supporté par un portique. A l'intérieur s'ouvre sous la coupole un majestueux escalier à double révolution dont le palier circulaire est entouré d'une couronne de colonnes corinthiennes couplées. Ces dispositions se retrouvent dans beaucoup d'hôtels français du XVIII^e siècle. Mais rarement ces éléments furent combinés avec autant de goût et un sens aussi exact des proportions.

Washington et New-York ne sont pas les seules villes des États-Unis où se soit dépensée l'activité des architectes français. Chassé de France par la Révolution, Maximilien Godefroi s'établit à Baltimore où il construisit la chapelle gothique de *Saint-Mary's College*, l'*Église Unitarienne* et, en collaboration avec l'architecte Latrobe, descendant de huguenots français émigrés en Hollande après la Révocation de l'Édit de Nantes, la Bourse (*Exchange*). Il concourut en outre pour la construction de la *Banque des États-Unis* à Philadelphie où il fit, en 1811 et en 1813, une exposition de ses dessins.

A la même époque s'installait aux États-Unis un autre architecte français dont la carrière, brusquement interrompue par la Révolution, fut essentiellement nomade. Né le 18 avril 1764 à Charlemont dans les Ardennes, Joseph-Jacques Ramée avait été sous l'Ancien

JOSEPH MANGIN. — Grand escalier de l'Hotel de Ville.
New-York.

Régime inspecteur des Bâtiments du comte d'Artois. En 1792, signalé comme suspect à cause de ses attaches royalistes, il se réfugia à l'état-major de l'armée de Dumouriez. Craignant sans doute d'être guillotiné s'il rentrait en France, il s'expatria et son exil se prolongea pendant plus de vingt ans, jusqu'à la fin de l'Empire.

En mai 1794 il se fixe en Allemagne où il construit la *Bourse de Hambourg*. Puis il entre au service du duc de Mecklembourg-Schwerin et de là passe à la Cour de Danemark où il exerça une grande influence au début du XIX^e^ siècle[1]. C'est lui qui, de concert avec son compatriote, le peintre Pierre-Étienne Lesueur, dirige à Copenhague la décoration du *Palais Erichsen* et construit le château de *Sophienholm*. Le Danemark lui doit non seulement dans l'architecture, mais dans le mobilier, ses plus beaux modèles de style Empire.

En 1811, Joseph Ramée débarque aux États-Unis où il devait rester jusqu'en 1816. A la fois architecte et jardinier-paysagiste, il fut chargé en 1813 par le président Nott de dessiner le campus du célèbre *Collège de Schenectady*, près d'Albany, dans l'État de New-York. Par malheur, son plan n'a pas été fidèlement suivi. Les deux seuls bâtiments du Collège qui lui appartiennent sont les deux corps de logis du nord et du midi. La bibliothèque a bien été élevée sur l'emplacement qu'il avait désigné, mais non conformément

1. Sur l'activité de Ramée en Danemark, on consultera l'ouvrage de Mario Krohn : *Frankrigs og Danmarks kunstneriske forbindelse i det 18 Aarhundrede* (Relations artistiques entre la France et le Danemark au XVIII^e^ siècle), Copenhague, 1922.

à ses dessins. Dans ces dernières années, les administrateurs du Collège ont fait un effort méritoire pour respecter l'esprit du plan primitif : la chapelle, le gymnase, les laboratoires de chimie montrent comment des architectes modernes ont su se plier aux idées de Ramée[1].

Le Collège de Schenectady n'absorba pas, bien entendu, toute l'activité de l'artiste pendant ses cinq années de séjour aux États-Unis. On lui doit en outre plusieurs maisons de campagne, l'une à Duanesburg, dans l'État de New-York, construite pour Catherine Livingston Duane, une autre à Calverton dans l'État de Maryland.

Rentré en Europe en 1816, Ramée publia à Paris en 1830 un recueil intitulé : *Jardins irréguliers et Maisons de campagne*. Il mourut le 18 mai 1842 à Beaurains, près de Noyon.

On voit donc que l'architecture française, représentée et propagée par le major L'Enfant, Hallet, Mangin, Godefroi et Ramée, a tenu entre 1789 et 1815 une place plus importante qu'on ne le croyait jusqu'alors dans la vie artistique aux États-Unis. Le plan de Washington, le *City Hall* de New-York, le *Collège de Schenectady* rendent encore aujourd'hui témoignage de cette activité.

1. La plupart de ces renseignements nous ont été obligeamment fournis, à la demande de M. R. F. Coggeshall, par M. Charles N. Waldron, secrétaire du Graduate Council de l'Union College à Schenectady.

2. — Houdon.

Le voyage de Houdon aux États-Unis en 1785 est un des épisodes les plus marquants des relations artistiques entre la France et l'Amérique ; sa statue en marbre de *Washington*, qui orne encore aujourd'hui le Capitole de Richmond, est peut-être, de toutes les œuvres de l'art français aux États-Unis, la plus populaire. Il y a donc lieu d'insister tout particulièrement sur ce voyage et cette œuvre mémorables.

Les premières relations de Houdon avec des Américains datent de 1778[1]. On sait que l'artiste était toujours à l'affût des actualités, des hommes du jour qu'il tenait à faire figurer dans sa galerie de portraits. Or, le bonhomme Franklin faisait à cette époque courir tout Paris. Les peintres, les sculpteurs en renom se disputaient l'honneur de reproduire ses traits. J.-J. Caffieri avait déjà pris les devants et exposé au Salon de 1777 un buste en terre cuite du « Nestor de Pennsylvanie ». Houdon ne pouvait se résigner à abandonner à son rival le monopole d'un modèle aussi recherché. Il fit tant et si bien qu'il arracha à Franklin, qui se plaignait pourtant d'être excédé par les sollicitations des artistes[2], quelques séances de pose, et au Salon de 1779

1. Randolph. *Memoirs, Correspondance from the papers of Th. Jefferson*, 2e éd., Boston, 1830. — Hart and Biddle. *Memoirs of the life and works of Jean-Antoine Houdon, the sculptor of Voltaire and of Washington*, Philadelphia, 1911. — Florence Ingersoll-Smouse. *Houdon en Amérique*, Revue de l'art ancien et moderne, 1914.

2. Il écrivait à un ami : « I sat at the request of friends so much and so often to painters and statuaries that I am perfectly sick of it ».

il exposait triomphalement en face du buste de Caffieri son interprétation à lui de la figure du grand homme.

Ce buste, auquel il donna manifestement tous ses soins pour sortir vainqueur de cette lutte d'amour-propre et de prestige contre son ennemi Caffieri, est un chef-d'œuvre d'intuition psychologique. Houdon a traduit avec une rigoureuse exactitude non seulement l'extérieur du personnage dont tout Paris connaissait les longs cheveux blancs coiffés d'un bonnet de fourrure, les grosses bésicles de corne, la tournure un peu rustique de quaker[1], mais aussi sa physionomie intellectuelle et morale.

Dans ses *Propos sur l'art*, recueillis par Paul Gsell, le grand sculpteur Rodin a analysé avec une rare finesse ce chef-d'œuvre de son devancier.

« Un air pesant, de grosses joues tombantes : c'est l'ancien ouvrier. De longs cheveux d'apôtre, une bienveillance benoîte : c'est le moralisateur populaire, le *bonhomme Richard*. Un grand front têtu, penché en avant : indice de l'opiniâtreté dont Franklin a fait preuve pour s'instruire, s'élever, puis pour émanciper sa patrie. De l'astuce dans les yeux et au coin des lèvres : Houdon n'a pas été dupe de la massivité générale et il a deviné le réalisme avisé du calculateur, la ruse du diplomate. Voilà tout vif l'un des ancêtres de l'Amérique moderne[2]. »

1. *Mémoires* du comte de Ségur; *Journal* du duc de Croy, III, 295.

2. Il existe en France et en Amérique de très nombreux exemplaires de ce buste en terre cuite, en plâtre, en bronze et en marbre.

Terre cuite. — Louvre (Legs Walferdin). — Montpellier (Archives de l'Hérault). — Paris, Coll. Edw. Tuck.

Plâtre. — Angers, Musée David d'Angers. — Gotha, Musée. — Boston, Athenæum.

Bronze. — Philadelphie, coll. J. Jeanes.

Marbre. — New-York. Metropolitan Museum. — Coll. de Miss Hewitt.

En 1780 un autre Américain célèbre se trouvait à Paris et Houdon ne manqua pas l'occasion de faire son portrait : c'était le commodore John-Paul Jones, le hardi corsaire qui infligea, comme notre Suffren, des pertes sévères à la flotte anglaise. Pendant son séjour à Paris il avait été reçu avec enthousiasme par la Cour et par la Ville[1]. Le roi Louis XVI avait tenu à lui décerner la croix du Mérite militaire. La Loge maçonnique des *Neuf-Sœurs*, dont il était membre, engagea Houdon à faire son buste. « Ce portrait, écrit Grimm dans sa *Correspondance littéraire*, est un nouveau chef-d'œuvre, digne du ciseau qui semble destiné à consacrer à l'immortalité les hommes illustres en tout genre. »

On connaît deux variantes de ce buste extraordinairement vivant qui rend à merveille l'expression franche, hardie, volontaire du célèbre marin sur la poitrine duquel Houdon ne manqua pas d'épingler la croix octroyée par Louis XVI. Dans la première version

On sait que Houdon avait apporté en Amérique, en 1785, un buste en marbre de Franklin dont Dupont de Nemours proposa en 1802 l'achat à Th. Jefferson. Peut-être est-ce l'exemplaire du Metropolitan Museum. On en signale un autre dans l'ancienne collection de la comtesse Ouvarov à Moscou.

1. « L'intrépide Paul Jones, écrivait Grimm en 1780, est ici depuis quelques semaines. Il a eu l'honneur d'être présenté au roi. Il a été applaudi avec transport dans tous les spectacles où il s'est montré et particulièrement à l'Opéra. Une singularité assez digne d'être remarquée, c'est que ce brave corsaire, qui a donné des preuves si multipliées de l'âme la plus ferme et du courage le plus déterminé, n'en est pas moins l'homme du monde le plus sensible et le plus doux ; qu'il a fait beaucoup de vers pleins de grâce et de mollesse ; que le genre de poésie qui paraît même avoir le plus d'attrait pour son génie, c'est l'élégie et l'églogue. »

(c'est le buste conservé à la Pennsylvania Academy de Philadelphie dont un moulage a été offert au Musée du Trocadéro), Paul Jones est représenté en tenue d'amiral, les cheveux tirés à plat. Dans une seconde conception, qui nous est connue par une terre cuite appartenant au marquis de Biron, le corsaire est métamorphosé en courtisan, avec des cheveux frisés et poudrés à marteaux[1].

Nous avons une preuve un peu macabre, mais indiscutable, de l'exactitude rigoureuse de ce portrait qui est, comme presque tous les bustes de Houdon, une sorte de fac-simile. Paul Jones était mort à Paris le 18 juillet 1792 et il avait été enterré au cimetière protestant de Saint-Louis. En 1905 une délégation de la marine américaine vint réclamer à la France les restes de l'amiral. Le gouvernement français s'empressa de déférer à cette demande et fit faire des fouilles à l'emplacement présumé de la tombe de Paul Jones. On exhuma un crâne qui paraissait bien être celui du héros ; mais on n'en était pas bien sûr. Comment faire pour l'identifier ? On savait que Houdon avait l'habitude de mesurer exactement au compas toutes les dimensions de ses modèles. Quelqu'un eut l'idée de comparer le crâne exhumé avec le buste : on constata alors que les mesures coïncidaient, au milli-

1. D'une lettre de Paul Jones à Th. Jefferson, datée du 29 août 1786, il ressort que l'amiral envoya à ses amis d'Amérique plusieurs répliques en plâtre de son buste. « Plusieurs de mes amis américains m'ont fait l'honneur de demander mon buste : ci-inclus les noms des huit personnes auxquelles j'ai promis d'en envoyer. Je vous serais obligé de dire à M. Houdon qu'il les prépare et qu'il les emballe deux par deux. » Cf. Sherburne. *Life of J. P. Jones*. New-York, 1850.

mètre près, avec celles du buste de Houdon. Dès lors il n'y avait plus de doute possible et la mission put rapporter à Annapolis, où ils furent inhumés en grande pompe, les restes dûment authentifiés du *Père de la marine américaine*[1].

Ces deux bustes de *Franklin* et de *Paul Jones* ne pouvaient manquer d'attirer sur Houdon l'attention des Américains. Aussi, lorsqu'en 1781 l'État de Virginie voulut manifester sa reconnaissance au général La Fayette en lui offrant son buste, c'est à Houdon qu'il eut recours.

Le 17 décembre, il fut décidé « qu'on ferait faire à Paris un buste du marquis de *La Fayette*, du meilleur marbre employé pour cette sorte d'ouvrages, et que ledit buste serait offert au marquis. » En 1784 on en commanda un second exemplaire destiné à la Ville de Paris. La Fayette, très flatté par cet hommage, écrit à ce propos à Washington le 26 octobre 1786 : « L'État de Virginie vient de me donner une nouvelle marque de bonté en plaçant mon buste à l'Hôtel de Ville de Paris. La destination de l'autre buste m'est d'autant plus agréable que, placé dans la capitale de l'État, à côté de la statue de mon bien-aimé général, je lui rendrai un éternel hommage. »

Ce portrait, largement drapé, qui représente *La Fayette* en uniforme, est en effet placé dans une niche sous la

1. Les rapports relatifs à la découverte et à l'identification des restes de l'amiral Paul Jones ont été publiés dans les *Procès-Verbaux de la Commission du Vieux Paris*, 1905, avec une planche de comparaison qui reproduit d'un côté la photographie de la tête du cadavre, de l'autre le buste de Houdon d'après le moulage du Trocadéro.

coupole du Capitole de Richmond, à deux pas de la statue de Washington, et porte cette inscription dédicatoire : « *Buste voté par l'Assemblée générale de l'État de Virginie le 17 décembre 1781 en l'honneur du Marquis de La Fayette, major général au service des États-Unis d'Amérique et ancien commandant en chef de l'armée des États-Unis en Virginie, comme un monument durable de sa mémoire et de leur gratitude* ». Quant à la réplique en marbre de ce buste offerte à l'Hôtel de Ville de Paris, elle fut sauvagement fracassée sous la Révolution, dans la journée du 10 août 1792.

Ce n'était là que le prélude d'une commande infiniment plus importante : celle de la statue en pied de *Washington*[1] qui échut à Houdon malgré les récriminations furieuses de J.-J. Caffieri, enragé de se voir supplanté une fois de plus par son rival. Comme il n'existait à cette époque aucun sculpteur américain, Jefferson, ministre des États-Unis à Paris, fut chargé par le gouverneur de l'État de Virginie de chercher « dans n'importe lequel des États européens » le sculpteur le plus qualifié pour exécuter la statue en marbre du général. Il n'hésita pas à désigner Houdon comme « le premier statuaire du monde[2] ». « M. Houdon,

1. Sherwin Mc. Rae. *La statue de George Washington par Houdon*, traduit en français par Félix Regamey. Paris, 1906.

André Michel. *La statue de Washington par J.-A. Houdon. Les Arts*, 1918.

2. Il est inexact de prétendre, comme le fait M. Thiébault-Sisson dans *Le Temps*, 2 février 1913, que la Virginie s'était d'abord adressée à Canova et que c'est à la suite de son refus, en désespoir de cause, qu'elle s'adressa à Houdon. Le sculpteur italien ne fut sollicité que longtemps après et par un autre Etat, la Caroline du Nord.

J. RAMÉE. — Plan d'ensemble d'Union College.
Schenectady.

écrit-il à Washington, emploiera tout son art à transmettre votre image à la postérité. Il est sans rival. » Et il ajoute avec une désinvolture bien républicaine à l'égard d'une Altesse couronnée : « Il est engagé envers l'impératrice de Russie ; mais elle attendra. »

Comme les États de l'Union étaient à cette époque moins riches qu'à présent et visaient à l'économie, il avait été d'abord décidé que la statue serait exécutée en Europe à l'aide de moulages, de portraits peints, de documents et de renseignements de toute espèce envoyés d'Amérique : c'était un moyen d'épargner des frais fort élevés de voyage et de séjour.

On chargea donc le peintre Joseph Wright de prendre, à la faveur d'une séance du Congrès, le masque en plâtre du visage de Washington : ce masque *ad vivum* devait être expédié à Paris pour guider le travail du statuaire.

Le général consentit de bonne grâce à se coucher sur le dos, le visage couvert de plâtre humide : position certes peu confortable. Mais quand l'opérateur, probablement novice ou intimidé, voulut détacher le plâtre qu'il jugeait assez sec, il le laissa choir ; le masque se brisa en mille miettes : tout était à recommencer. Washington excédé déclara que, pour rien au monde, il ne se soumettrait une seconde fois à pareille épreuve et le projet en resta là.

C'est alors que le gouverneur de l'État de Virginie demanda à un autre peintre américain, Charles Willson Peale, de peindre le plus vite possible un portrait du grand homme.

« L'Assemblée a voté une statue au général Washington. Je viens vous demander de vouloir bien peindre immédiatement un portrait de lui en pied. Quand ce portrait sera suffisamment sec, emballez-le solidement et expédiez-le à M. Thomas Jefferson à Paris. »

Ces arrangements ne faisaient pas du tout l'affaire de Houdon qui tenait absolument à faire le voyage pour deux raisons : la première, toute à son honneur, c'est qu'il craignait, en travaillant sur des documents de seconde main, de modeler une statue froide et sans vie : il est toujours scabreux d'entreprendre le portrait d'un homme qu'on n'a jamais vu ; la seconde, moins avouable, c'est qu'il se leurrait de l'espoir d'obtenir sur place une commande beaucoup plus avantageuse pour sa bourse et plus flatteuse pour son amour-propre : celle d'une statue équestre en bronze, rêve de toute sa vie. Il insista donc auprès de Jefferson pour que l'Assemblée revînt, si possible, sur sa première décision.

« M. Houdon, mande Jefferson à Washington le 10 décembre 1784, pense qu'il est impossible de rien faire de bon d'après un portrait peint et il est si enthousiasmé à l'idée d'être chargé d'un pareil ouvrage qu'il offre d'aller en Amérique, toute affaire cessante, pour y faire d'après nature votre buste. Il estime qu'un séjour de trois semaines auprès de vous suffirait pour établir le modèle du plâtre qu'il rapporterait en France. »

Le 12 janvier 1785, il revient encore à la charge : « Houdon désire prendre votre vraie figure *by actual inspection and mensuration*... Il veut vous avoir vu,

avoir pris toutes vos mesures. *He will have seen you, have taken measures in every part.* »

Finalement il l'emporta. Le voyage du sculpteur fut décidé aux conditions suivantes : il était entendu, aux termes d'un contrat passé le 8 juillet 1785 et qui réunit les signatures de Jefferson et de Houdon, que la statue et son piédestal en marbre lui seraient payés 25.000 livres ; qu'il serait indemnisé, lui et ses deux praticiens (Bœgler et Micheli), de tous les frais de voyage et de séjour ; que, s'il venait à mourir au cours du voyage, sa famille recevrait une indemnité de 10.000 livres.

Le 20 juin, il avait déjà écrit au comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, que « chargé de faire le portrait du général Vagiston (*sic*), il le suppliait de lui faire expédier le congé dont il avait besoin pour environ cinq ou six mois »[1].

Le 20 juillet il rejoignait au Havre Franklin qui devait être son compagnon de route et, après une longue escale à Southampton, qu'il mit peut-être à profit pour voir le peintre américain Benjamin West, il débarquait le 14 septembre à Philadelphie. La traversée avait duré près de deux mois.

Washington, prévenu de son arrivée, lui écrivit dans les termes les plus obligeants :

« J'aurais souhaité que l'objet de votre long voyage fût plus digne du génie de celui que l'on me présente comme le plus grand statuaire de l'Europe. Soyez le bienvenu dans ma retraite. »

1. *Archives Nationales*, O[1] 1216.

Le 20 octobre, Houdon était introduit à Mount-Vernon. Il y resta non point six mois, comme l'ont dit certains chroniqueurs mal informés[1], mais une quinzaine de jours (*no more than a fortnight*, écrit Washington lui-même à La Fayette). Ce court laps de temps lui suffit pour mouler le visage, les épaules, les mains du général, prendre toutes les mesures dont il avait besoin et exécuter avec l'aide de ses praticiens un buste en plâtre qui fut soumis à l'approbation du Congrès.

Dès le mois de janvier 1786, l'artiste était de retour à Paris et il se mettait immédiatement à l'œuvre pour exécuter la maquette et le grand modèle de sa statue.

Mais ici se posait une grave question, celle du *costume*. La plupart des sculpteurs de la fin du XVIII[e] siècle, convertis à l'imitation de l'antique, étaient partisans du *nu héroïque;* ils ne croyaient pas pouvoir mieux glorifier un grand homme qu'en le déshabillant : c'est ainsi que Pajou avait représenté *Buffon*, et Pigalle le vieux *Voltaire*. Il ne pouvait être question de camper Washington au Capitole en costume d'Adam : la pudeur américaine s'en fût offensée. Mais il restait alors à prendre parti entre deux solutions : fallait-il le représenter en costume antique ou en costume moderne, en toge ou en uniforme ? Beaucoup auraient préféré la toge de sénateur ou la cuirasse d'imperator, plus nobles et moins triviales. On résolut de s'en remettre au jugement de Washington lui-même, qui était en somme le principal intéressé.

1. Meyer. *Fragmente aus Paris*. Hambourg, 1797.

« Permettez-moi de vous demander, lui écrivit Jefferson, s'il est une attitude spéciale ou un costume pour lesquels vous ayez une préférence. »

Ainsi consulté, Washington répondit le 1er août 1786 par une lettre qui est un modèle de modestie et de bon sens :

« I do not desire to dictate in the matter. On the contrary, I shall be perfectly satisfied with whatever may be jud geddecent and proper. I should even scarcely have ventured to suggest that perhaps a servile adherence to the garb of antiquity might not be altogether so expedient as some little deviation in favor of the modern costume, if I had not learnt from Colonel Humphreys that this was a circumstance hinted in conversation by Mr. West to Mr. Houdon. This taste which has been introduced in painting by West, I understand is received with applause and prevails extensively. »

En somme, tout en se défendant de vouloir imposer son goût personnel et en s'en remettant à l'avis des juges compétents, tels que le peintre Benjamin West qui en avait causé avec Houdon, il ne cache pas sa préférence pour le costume moderne ; il laisse nettement entendre qu'il ne tient nullement à être travesti en empereur romain et qu'il préfère être représenté tel qu'il est au naturel.

Cette réponse ne levait pas toutes les hésitations.

Le déguisement à l'antique une fois rejeté, il restait encore à décider entre deux costumes modernes. En 1786, la guerre de l'Indépendance était terminée ; Washington ne commandait plus d'armées ; il ne vou-

lait plus être que simple citoyen ; il s'était retiré à la campagne et avait troqué, comme autrefois Cincinnatus, l'épée pour la charrue. Fallait-il le représenter néanmoins en général victorieux ou bien en simple agriculteur, en gentleman farmer ?

Il est certain que Houdon, imbu comme tous ses contemporains, des doctrines pacifistes des Encyclopédistes et des philosophes, penchait pour la glorification du citoyen plutôt que pour celle du général ; Cincinnatus lui en imposait plus que César[1]. Nous en avons une preuve bien curieuse, à laquelle on n'a peut-être pas suffisamment prêté attention : c'est l'inscription gravée sur la base de la statue. Il était d'usage jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, pour tous les artistes membres de l'Académie, de faire suivre leur nom de la mention *Sculpteur du Roi*. Or on lit en toutes lettres aux pieds de la statue de Washington : *Fait par Houdon, citoyen français*, 1788. Cette inscription n'a-t-elle pas de quoi surprendre, un an avant la Révolution ? Il n'y a pas à s'y tromper. La statue de Washington est, dans la pensée de Houdon, l'hommage d'un citoyen français au plus grand des citoyens américains.

Outre le modèle officiellement approuvé qui fut exécuté en marbre, Houdon avait modelé une autre maquette qui avait certainement toutes ses préfé-

1. On retrouve les mêmes tendances dans le monument de *Louis XV* élevé par Pigalle sur la place Royale de Reims, où les esclaves enchaînés sont remplacés par une allégorie du Citoyen et des bienfaits de la Paix, — dans la statue de *Pierre le Grand* par Falconet qui a entendu glorifier non le conquérant, mais le législateur.

rences : elle est malheureusement perdue. Mais nous en avons connaissance et nous pouvons nous la représenter grâce aux descriptions de deux voyageurs allemands qui visitèrent Paris sous la Révolution et virent ce modèle rebuté dans l'atelier de l'artiste.

Voici ce qu'écrit Halem en 1790[1] :

« Une des statues principales dont nous vîmes la maquette est celle de Washington. Elle sera érigée quelque part aux États-Unis... Washington est debout, dans le costume moderne, en uniforme d'officier, une canne à la main. Son épée est suspendue à côté de lui, à une colonne... Il y avait tout près une maquette plus petite dont l'idée n'a pas trouvé d'approbation : elle représentait le héros dans un vêtement plus pittoresque avec le gilet et le manteau. »

La description de Meyer est plus explicite[2] :

« Houdon a achevé la statue en marbre de Washington pour l'État de Virginie... Je vis le modèle dans son atelier. On ne peut que louer l'expression et l'attitude, aussi heureusement conçues que réalisées, de la statue du fondateur et défenseur de la liberté américaine, du représentant d'un peuple heureux et pacifique et du *protecteur de l'agriculture*, cette source féconde de la richesse nationale. C'est ce dernier caractère que Houdon avait surtout en vue. Le costume très simple choisi dans cette intention souleva en Amérique, où le goût est encore dans l'enfance, beaucoup d'objections. On demandait un héros romain avec tous les attributs du conquérant. Houdon, au contraire, voulait représenter le protecteur des arts de la paix, et l'intervention de Washington décida finalement de l'exécution

1. Halem. *Paris en 1790*. Trad. Chuquet, p. 235.
2. Meyer. *Fragmente aus Paris*. Hambourg, 1897, II, p. 236.

de cette idée de l'artiste[1]. La statue porte l'habillement simple et digne d'un homme de la campagne : un gilet plissé sous une veste à demi-boutonnée, des sandales aux pieds et, agrafé sur la poitrine, un long manteau qui pend sur les épaules et sur le dos pour le protéger contre les intempéries. Une de ses mains est appuyée sur un bâton ; l'autre repose sur un faisceau républicain surmonté du bonnet phrygien ; à ses pieds se trouve une charrue. »

Contrairement à ce que croyait Meyer, le jury américain chargé de faire un choix entre ces deux projets trouva le laboureur cher au cœur républicain de Houdon trop familier pour la décoration d'un Capitole et se prononça pour l'autre maquette où Washington était représenté en uniforme de général.

Toutefois l'artiste, qui tenait à son idée, ne voulut pas entièrement céder. Il renonça à contre-cœur aux sandales qu'il remplaça par de grandes bottes, au manteau rustique qui fut sacrifié à un uniforme militaire : culotte de peau et habit à la française. Mais il n'eut pas le courage de supprimer sa charrue, et derrière le général qui a suspendu son épée, devenue inutile, à un faisceau de treize baguettes, symbole de l'union des treize États primitifs, on découvre non sans quelque étonnement le soc disgracieux d'un instrument aratoire.

Ainsi se trouvent conciliées dans une synthèse assez disparate les idées que devait évoquer la personnalité de Washington : c'est bien un général, puisqu'il en

1. Meyer fait ici une confusion : il s'imagine que c'est la statue de Washington campagnard qui fut exécutée en marbre.

J. RAMÉE. — Batiments du Collège.
Schenectady.

porte l'uniforme et les épaulettes, mais aussi peu belliqueux que possible : car il a mis son épée au râtelier et se promène, la canne à la main, avec la simplicité d'un citoyen ; et ce général rentré dans la vie civile est aussi un agriculteur puisqu'il a pour attribut une charrue. Militaire, laboureur : voilà les deux aspects de la noble figure de Washington, « the soldier-farmer », que Houdon a voulu évoquer dans cette statue du *Cincinnatus moderne*.

Telle est la signification intellectuelle et sentimentale de cette œuvre qui reflète si fidèlement l'esprit d'une époque imprégnée du pacifisme de Voltaire et de la sentimentalité de J.-J. Rousseau. Il n'y manque que le costume à l'antique ou la nudité héroïque pour que cette statue du « citoyen » Houdon soit l'expression la plus typique de la sculpture civique qui allait s'épanouir, ou plutôt sévir, sous la Révolution française.

Reste à apprécier sa valeur artistique. Si l'on fait abstraction des attributs un peu gênants et qui datent : le faisceau, la charrue, on ne peut s'empêcher d'admirer la fidélité scrupuleuse de ce portrait qui est, suivant le mot de La Fayette, un véritable *fac-simile de la personne de Washington*. Le marbre a exactement la taille du modèle : $1^{m},85$. Gouverneur Morris, qui avait à peu près la prestance du général, posa dans l'atelier de Houdon pour la statue de son illustre compatriote. Mais l'artiste avait pour se guider dans l'exécution les mesures minutieuses et les moulages qu'il avait pris sur nature à Mount-Vernon. On peut donc considérer qu'au point de vue iconographique la statue de Houdon

est le document le plus précis, le plus ressemblant que nous possédions sur Washington, alors qu'il était encore en pleine vigueur physique et intellectuelle[1].

Mais cette statue a d'autres mérites qu'une ressemblance pour ainsi dire photographique. La nature est *interprétée* par un grand artiste qui est, en même temps qu'un praticien de premier ordre, un observateur et un psychologue. Nul n'a mieux traduit la dignité simple, la noblesse morale de ce héros de la démocratie américaine. Dans la pénombre qui règne sous la coupole du Capitole de Richmond, sorte de puits où filtre une lumière avare, le lumineux visage de Washington, empreint de droiture et d'énergie, rayonne comme un phare. C'est une figure qui commande le respect et le recueillement. Très supérieure au tumultueux *Tourville* du Musée de Versailles, qui n'est qu'un tour de force de praticien, elle égale presque l'incomparable *Voltaire* de la Comédie-Française.

La popularité de cette admirable statue est prouvée par le nombre de ses répliques. Fondue en bronze, nous la retrouvons au cœur du Capitole de Washington et devant le Capitole de Raleigh : elle nous accueille au Metropolitan Museum de New-York et à l'entrée de l'Art Institute de Chicago.

En 1910, la Virginie a tenu à offrir à la France une

1. Le fameux portrait peint dix ans plus tard par Gilbert Stuart, qui en a fait d'innombrables répliques, le représente au contraire sur son déclin, avec des yeux atones, des joues flasques qu'on dirait fardées et un râtelier qui lui déforme la bouche.

reproduction du marbre original qu'elle s'enorgueillit de posséder [1]. Ce bronze a trouvé une place digne de lui au Musée de Versailles, au centre de la « salle américaine » qui rassemble les souvenirs de la fraternité d'armes et d'idéal franco-américaine. Sur une plaque en marbre est gravée l'inscription suivante :

« Conformément à la loi votée à l'unanimité par l'Assemblée générale de la Virginie et approuvée par le Gouverneur le 17 mars 1910, cette reproduction de la fameuse statue de Houdon, fac-simile, selon La Fayette, de la personne de Washington, est offerte au peuple de France par le peuple de Virginie en signe d'amitié et d'estime et en témoignage de reconnaissance pour les éclatants et opportuns services rendus par la France à la Virginie et aux autres États de l'Union dans leur guerre de l'Indépendance. »

Il est infiniment regrettable que Houdon n'ait pas réussi à obtenir la commande d'une statue équestre en bronze de Washington, qu'il aurait été bien intéressant de comparer à la statue pédestre en marbre. Ce rêve hanta longtemps l'esprit du sculpteur et c'était — nous l'avons vu — la raison secrète de son voyage aux États-Unis.

Tous ses grands devanciers s'étaient immortalisés par des statues équestres : Bouchardon avait élevé à Paris la statue de *Louis XV;* Falconet avait cabré à Pétersbourg le cheval de bronze de *Pierre le Grand.* Houdon rêvait de les surpasser en érigeant dans la

1. Gabriel-Louis Jaray. Washington à Versailles. *France-Amérique,* septembre 1910.

capitale fédérale des États-Unis, au centre d'un des ronds-points préparés par son ami le major L'Enfant, la statue équestre de *Washington*. C'était, dans son esprit, le couronnement de sa carrière.

Jefferson et Franklin s'efforcèrent, mais en vain, d'exaucer le vœu ardent de l'artiste. Dès le 12 juillet 1785, c'est-à-dire quelques jours avant le départ de Houdon pour l'Amérique, Jefferson mandait au Congrès de l'État de Virginie :

« Conformément aux ordres de l'Assemblée et du gouverneur de Virginie, j'ai signé un engagement avec M. Houdon pour qu'il fasse la statue du général Washington...

« Mais la chose la plus importante pour lui est d'être employé à faire la statue équestre du général pour le Congrès. S'il n'avait pas eu l'espoir d'obtenir cette commande, il n'aurait pas entrepris le voyage, car la statue pédestre pour l'État de Virginie ne vaut pas les commandes qu'il perdra pendant son absence. Aussi ai-je dû lui promettre mon appui pour cet ouvrage plus important. Comme j'ai agi ainsi dans l'intérêt de l'État, j'espère que vous vous considérerez comme tenus dans une certaine mesure de le soutenir et d'insister pour qu'il soit employé par le Congrès.

« Je ne l'aurais pas fait et ne vous demanderais pas de le faire si je n'étais persuadé que le Congrès aurait avantage à s'adresser à lui plutôt qu'à un autre.

« 1° Il est sans contredit le premier sculpteur de son temps : la preuve en est qu'il reçoit de tous les pays des commandes importantes.

« 2° Il aura vu le général Washington et aura pris toutes ses mesures.

« 3° Il possède les fours et tout le matériel dont on s'est servi pour fondre la statue de Louis XV. »

De son côté, Franklin pressait le 26 octobre John Jay, secrétaire des Affaires Etrangères :

« Houdon est sur le point de rentrer en France. Je l'ai persuadé de prendre avec lui le buste du général pour montrer au Congrès ce dont il est capable et ainsi obtenir la commande de la statue équestre que le Congrès a votée depuis longtemps. »

Le pauvre Houdon dut repartir en France sans avoir obtenu autre chose que de bonnes paroles; cependant il ne perdait pas courage et, de retour à Paris, il s'empressa de faire transmettre par l'intermédiaire de l'ambassadeur des propositions précises.

Voici ce que Jefferson communiquait à son gouvernement le 8 juillet 1786 :

« A la demande de M. Houdon, j'ai l'honneur de vous envoyer ci-inclus ses propositions pour l'exécution de la statue équestre du général Washington.

« M. Houdon possède la maison de la ville de Paris, les fours et le matériel nécessaires pour fondre des œuvres d'art en bronze. Il demande pour l'exécution d'une statue équestre du général Washington la somme de 600.000 livres et un délai de dix ans pour l'exécution de l'œuvre en cas que le contrat soit signé dans le courant de cette année. Le prix étant convenu, il laisse les dates de paiement au gré du Congrès.

« Il croit pouvoir recommander l'exécution de la statue en deux moules séparés : le général d'un côté et le cheval de l'autre. Ce procédé ne diminuerait en rien l'unité de l'ensemble et l'œuvre serait ainsi plus facile à transporter. M. Houdon insiste sur ce point à cause de l'expérience que lui et ses ouvriers ont acquise, en essayant de se perfectionner. Il ne connaît aucun fondeur qui égale ceux qu'il a instruits lui-même à

grands frais depuis quinze ans qu'il possède la maison et les fours de la ville où fut fondue la statue équestre de Louis XV. »

Pendant de longues années, Houdon s'obstina à espérer cette commande qui lui tenait tant à cœur. Il ne put s'empêcher de matérialiser son rêve et au Salon de 1793 il exposa un petit modèle en plâtre de la statue « d'au moins un pied de haut ». Le 26 mars 1804, près de vingt ans après son voyage en Amérique, il écrit encore à Livingston [1] :

« Ce prix est celui que plusieurs sculpteurs demandèrent pour la statue de Pierre le Grand en Russie et qui fut payé à M. Falconet il y a trente ou quarante ans. Malgré l'augmentation du prix des matériaux, je ne demande pas davantage parce que je veux être digne de la confiance dont les États-Unis m'honorent et je rappelle avec reconnaissance qu'ils me choisirent en 1785 pour exécuter la statue pédestre du général et qu'à ce moment on m'a donné l'espoir d'exécuter cette statue équestre en vue de laquelle j'ai pris les mesures nécessaires sur le général lui-même. »

Toutes ces démarches, toutes ces concessions furent en pure perte. Faute d'argent, le projet fut abandonné par le Congrès. Au reste, la réputation de Houdon faiblissait : il n'était plus considéré en 1804 comme « le premier sculpteur de l'Europe », et si le projet avait été repris, c'est probablement Canova qui en aurait bénéficié.

Ce qui le prouve, c'est que lorsqu'en 1816, la

1. Autographe de la Collection Gratz. Philadelphie.

Caroline du Nord voulut à son tour, comme sa voisine la Virginie, dresser dans son Capitole une statue de Washington, Jefferson conseilla cette fois de s'adresser à Canova. « Pour le costume et le style, écrit-il à ce propos, Canova choisirait infailliblement le romain. Notre costume et nos bottes sont vraiment d'un effet par trop maigre. » C'était une critique indirecte à l'adresse du *Washington* de Houdon, que les antiquomanes de ce temps trouvaient « ignoble », autrement dit sans noblesse[1].

La statue exécutée par Canova pour le Capitole de Raleigh a été détruite par un incendie en 1831. Mais nous en pouvons juger par le plâtre conservé au *North Carolina Hall of History*. D'accord avec l'esthéticien Quatremère de Quincy, Canova estimait qu'il convenait de parler « le vrai langage poétique de l'art » et par conséquent de « changer l'apparence vulgaire et locale de l'image des grands hommes soit contre celle de la nudité héroïque, soit contre cette sorte de costume historique, dont le privilège est de généraliser le plus possible l'idée de leur personne »[2]. C'est dire que son effigie de Washington, que d'ailleurs il n'avait jamais vu, ne brille pas par la ressemblance. C'est un général romain — impersonnel — qui, les jambes et les bras nus, revêtu de la cuirasse et du paludamentum, médite la lettre de démission qu'il va

1. En 1841 l'architecte Bulfinch, qui n'admettait en sculpture que le costume romain, disait du Washington de Houdon : « C'est la figure la plus désagréable que l'on ait jamais vue ».

2. Vittorio Malamani. *Canova*. Milan, 1911.

adresser au Sénat. Rien de plus froid et de plus faux que ce pseudo-Washington de Raleigh qui ne tient pas devant le vrai Washington de Richmond.

A défaut d'une statue équestre, Houdon dut se contenter de multiplier les bustes du grand homme d'après le masque pris sur le vif qu'il avait rapporté de Mount-Vernon et qui est conservé aujourd'hui dans la collection Morgan. Le plus ancien de ces portraits est sans doute la terre cuite du Louvre, calquée dans le marbre récemment offert par M. Edward Tuck au Musée de Boston[1]. Le Musée de Stockholm a acquis en 1918 un autre marbre, d'un type différent, où Washington est représenté à l'antique, la poitrine nue. Enfin, le Musée de Versailles possède un portrait tardif, exécuté en 1801 (l'an X), où le général apparaît drapé, la poitrine barrée d'un baudrier.

Le Congrès des États-Unis avait songé à commander à Houdon un buste en marbre de Washington pour décorer sa salle de séances. Le major L'Enfant écrit à ce sujet au secrétaire du Congrès que le prix habituel de Houdon est de 100 guinées, mais que pour la salle du Congrès il faudrait un buste de plus grandes dimensions. Les répliques en plâtre de Paris coûteraient seulement 4 guinées, pourvu qu'on en souscrive un grand nombre et que les souscripteurs s'engagent à n'en pas faire prendre de copies.

1. Ce buste reproduit dans le *Museum of Fine Arts Bulletin*, Boston, avril 1924, nous paraît d'une authenticité suspecte. Non seulement les yeux ne sont pas traités dans la manière habituelle de Houdon, mais il porte la date évidemment falsifiée de 1778, alors que l'artiste vit Washington pour la première fois en 1785.

Il ne semble pas que pendant son court séjour aux États-Unis, Houdon ait exécuté d'autres portraits que celui de Washington. Les bustes des généraux *Green* et *Gates*, auxquels Jefferson fait allusion dans une lettre du 12 juillet 1785, restèrent à l'état de projet[1]. Un prétendu buste du Chief-Justice *Marshall* n'a pas laissé de traces.

En revanche, après son retour à Paris, Houdon compléta sa galerie d'Américains célèbres inaugurée par *Franklin* et *Paul Jones*. En 1789, il modela les bustes de *Thomas Jefferson*[2], le futur Président de la République des États-Unis qui lui avait procuré la commande de la statue de Washington, et de *Gouverneur Morris* qui lui avait rendu le service de poser pour cette même statue.

On lit en effet dans le *Mémorial* de Gouverneur Morris[3] qui était arrivé à Paris le 3 février 1789 :

« 5 *juin*. — Je vais chez M. Houdon. Il m'attend depuis longtemps. Je pose pour la statue qu'il fait du général Washington[4], remplissant en cela l'humble rôle d'un mannequin. C'est ce

1. « Si M. Houdon, écrit Jefferson, peut voir les généraux Green et Gates dont il veut exécuter les bustes, j'ai consenti qu'il change son itinéraire quand il aura fini avec le général Washington. »

2. Le marbre a disparu ; il aurait été brisé à Monticello, résidence de Jefferson. Il ne reste que deux exemplaires en plâtre à la Bibliothèque de la New-York Historical Society et à l'American Philosophical Society de Philadelphie.

3. *Memorial de Gouverneur Morris*. Traduit de l'anglais de Jared Sparks par Augustin Gandais. Paris, 1842, p. 250.

4. De ce témoignage il semblerait résulter que la statue datée de 1788 était encore en 1789 en cours d'exécution. Ainsi s'expliquerait la signature, un peu déconcertante à cette date, du « citoyen » Houdon.

qu'on appelle suivre à la lettre la maxime de saint Paul, *être tout à tous*. Je promets à M. Houdon de venir mardi prochain à huit heures et demie pour qu'il fasse mon buste pour son propre plaisir : car telle a été sa réponse à ma question sur ce qu'il voulait en faire. »

Qu'est devenu cet ouvrage bénévole? Ce serait à rechercher, ainsi que les maquettes des monuments pédestre et équestre de *Washington*.

Les derniers bustes d'Américains exécutés par Houdon datent tous les deux de 1804, et furent exposés au Salon de l'an XII. Ils représentent *Joel Barlow* et *Robert Fulton*, qui étaient d'ailleurs intimement liés et habitaient ensemble. Fulton, qui fut peintre avant d'être ingénieur, fit le portrait de son ami[1] et illustra son poème aujourd'hui bien oublié de la *Colombiade*, qui chante la naissance et les progrès des États-Unis.

Joel Barlow était venu à Paris en 1788 et il y revint plus tard en 1811, en qualité de ministre plénipotentiaire[2]. Son buste en marbre, non signé, est toujours conservé chez un de ses descendants, à New-York. On en connaît trois exemplaires en plâtre : l'un signé sous l'épaule gauche : Houdon an XII, avec cette mention : J. Barlow, 50 ans, à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie, les deux autres à la National Academy of Design et à la New-York Historical Society. Un moulage a été offert au Musée de la ville de Versailles.

1. Ce portrait, exécuté à Paris, est gravé en tête de l'édition de la *Colombiade* de 1807.

2. Todd. *Barlow's Life and Letters*.

Le nom de Robert Fulton, associé à l'invention du bateau à vapeur, est beaucoup plus populaire que celui de l'auteur de la *Colombiade*. En 1803 il s'était rendu célèbre en expérimentant sur la Seine le nouveau mode de navigation. C'est à ce moment que Houdon, qui ne laissait jamais passer une occasion d'enrichir sa galerie d'hommes célèbres, fit son portrait[1].

Les contemporains le dépeignent comme mince et bien fait, d'une beauté virile. Il avait d'abondants cheveux bruns bouclés retombant négligemment sur un front haut et saillant, de grands yeux sombres, enfoncés dans des orbites profondes. Toute sa physionomie respirait l'intelligence et l'énergie, un esprit de décision et de suite qui triomphait de tous les obstacles. Cet homme, si remarquablement doué sous le rapport de l'intelligence et de la volonté, était en même temps un gentleman dont on vantait l'aisance de manières et l'élégance vestimentaire[2].

C'est bien ainsi qu'il nous apparaît dans le buste de Houdon. Il est représenté la tête haute, le front dégagé sous la masse légère des cheveux bouclés, les traits déjà creusés, bien qu'il n'eût à cette époque que trente-huit ans. Comme les élégants à la mode du Consulat, il a le cou engoncé dans une cravate de lingerie et porte le frac à larges revers.

Dans sa biographie de Fulton[3], M. Dickinson pré-

1. Louis Réau. L'œuvre de Houdon sous la Révolution et l'Empire. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

2. Colden. *Life of Robert Fulton*.

3. Dickinson. *Robert Fulton engineer and artist*. London, 1913.

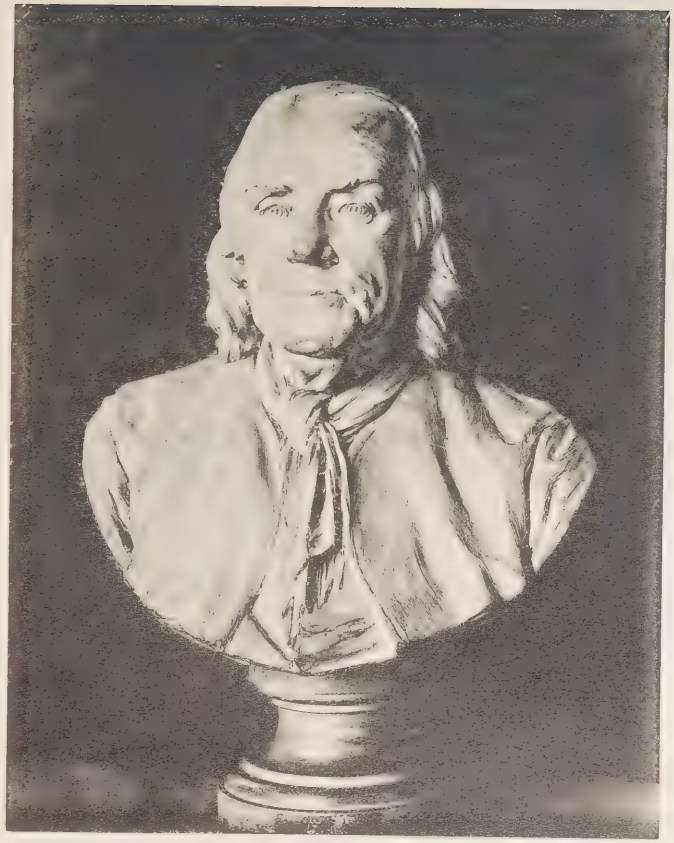
tend que le buste en marbre conservé à Paris au Musée de Marine est l'original de Houdon exposé au Salon de l'an XII. C'est une erreur. Ce marbre d'une facture médiocre n'est qu'une copie exécutée par deux praticiens : Michaux et Victor Texier, d'après le plâtre original qui avait été donné au Louvre par M. de Valcourt[1].

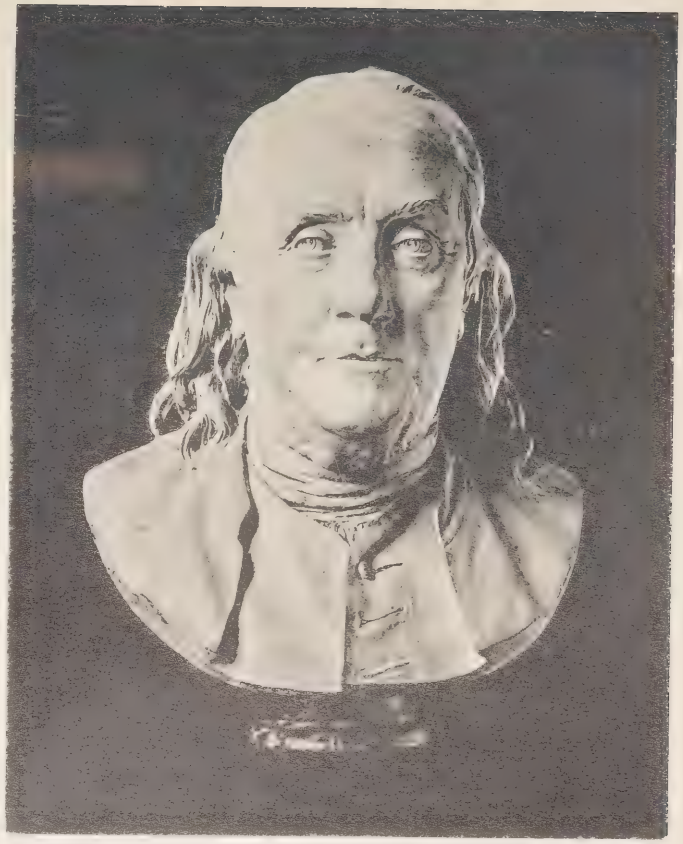
Malheureusement, comme ce plâtre ne se retrouve plus dans les réserves du Musée du Louvre, il a dû être vendu à une époque où on n'y attachait pas d'importance et c'est peut-être l'exemplaire qui est entré dans la collection Dubosc au Havre. Il en existe un autre en plâtre teinté signé en grandes capitales : Houdon an XII, à la National Academy of Design de New-York.

La réputation du sculpteur était si bien établie de l'autre côté de l'Océan qu'il fut nommé en 1803 avec le peintre Vincent membre honoraire de l'Académie américaine des Arts.

Telle est, dans la vie et l'œuvre de Houdon, la part considérable de l'Amérique où ont émigré depuis, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin en étudiant les musées et les collections, tant d'autres ouvrages non moins importants de l'artiste. Les bustes de *Franklin* et de *Paul Jones*, de *Washington* et de *Jefferson*, de *Barlow* et de *Fulton*, la statue pédestre de *Washington* à laquelle Houdon aurait ajouté, s'il n'avait tenu qu'à lui, une statue équestre du héros, constituent le premier apport de la grande École de

1. Ce renseignement nous a été confirmé par M. Jean Destrem, conservateur du Musée de Marine.





BUSTES DE FRANKLIN.

PAR J.-J. CAFFIERI.
(Bibliothèque Mazarine.)

PAR HOUDON.
(Musée du Louvre.)

sculpture française aux États-Unis. On ne saurait rêver plus triomphale inauguration des relations artistiques entre les deux pays.

3. — Peintres et graveurs.

A côté de Houdon et même du major L'Enfant, les peintres et graveurs français qui ont travaillé en Amérique dans la période comprise entre 1775 et 1815 font piètre figure. Dunlap, qu'on a baptisé « le Vasari des États-Unis », et Stauffer, dans leurs ouvrages devenus classiques sur les peintres et graveurs américains[1], en énumèrent un certain nombre : mais leurs noms sont restés justement obscurs et la quantité ne remplace pas ici la qualité.

Le plus ancien de ces émigrés paraît être le Normand Henry Elouis, né à Caen en 1755. Élève du peintre J.-B. Restout, il passa en 1783 à Londres où il exposa à la Royal Academy. Au début de la Révolution, il émigre en Amérique et s'établit à Baltimore, puis à Philadelphie (1792-1799). On lui doit un portrait-miniature de *Washington* et un portrait du major général *Anthony Wayne* qui appartient à la Historical Society of Pennsylvania. En 1807, il revint en France par l'Amérique du Sud. Nommé en 1811 conservateur du musée de sa ville natale de Caen, il y mourut en 1843.

C'est de la même façon que s'acheva la carrière du

1. Dunlap. *History of the Arts of design in the United States*, 1834. Nouv. éd., 1918. — Stauffer. *American engravers upon copper and steel*, 1907 ; Supplément rédigé par Marthe Fielding. Philadelphie, 1917.

Bourguignon Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin[1], qui, né à Dijon en 1770, fut nommé en 1817, après un long séjour aux États-Unis, conservateur du Musée de Dijon où il mourut en 1852. On estimait à cette époque que le conservateur d'un musée de province devait réunir les qualités d'un expert pour juger les peintures et d'un praticien capable de les restaurer.

Si la Révolution n'avait pas éclaté, Févret de Saint-Mémin, garde du roi Louis XVI, aurait mené la vie oisive d'un jeune gentilhomme. En 1789, il crut prudent d'émigrer à Saint-Domingue, où la famille de sa mère possédait des plantations. Une révolte des noirs consomma sa ruine et l'obligea à se réfugier en Amérique. On le trouve établi à New-York de 1793 à 1798, à Philadelphie de 1798 à 1804, puis en Virginie et en Caroline du Sud en 1808. Après un voyage en France, il fit un second séjour aux États-Unis de 1812 à 1815.

Le jeune émigré n'était pas destiné au métier de peintre et son éducation artistique laissait fort à désirer. Une invention récente, celle du *physionotrace*, inventé par Gilles-Louis Chrétien, vint à point pour lui permettre de s'improviser portraitiste. Il suffisait de placer une chandelle derrière le modèle et de dessiner son ombre projetée sur une feuille de papier transparent. Le portrait grandeur nature ainsi obtenu était réduit grâce au *pantographe* aux dimensions d'un petit

1. Guignard. *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Fevret de Saint-Mémin.* Dijon, 1853. — Weitenkampf. *Sketch of the life of Charles-Balthazar-Julien Fevret de Saint-Mémin* : to accompany an exhibition at the Groslier club. New-York, 1899.

ovale et gravé sur cuivre. Ainsi, par des procédés purement mécaniques, on arrivait à obtenir des portraits d'une ressemblance impeccable. Le physionotrace ne devait être détrôné que vers 1840 par l'invention de la photographie.

Pendant vingt ans, Saint-Mémin, associé avec son compatriote Valdenoit, exploita ce procédé aux États-Unis avec un succès qu'atteste le nombre considérable de ses portraits en médaillons[1]. Le métier était à la fois expéditif et lucratif. Il ne fallait pas grand temps pour tracer un profil au crayon, puis le réduire au pantographe. La planche une fois gravée, l'artiste vendait son dessin, son cuivre et douze épreuves pour 33 dollars.

Il trouva de si nombreux clients que sa collection de médaillons constitue aujourd'hui une série iconographique imposante. La suite complète réunie par la Corcoran Gallery à Washington ne compte pas moins de 760 numéros. C'est toute la société américaine de cette époque qui défile sous nos yeux, depuis Washington jusqu'à Jefferson, depuis James Madison jusqu'à l'architecte Thornton, dans des effigies extrêmement vivantes et individuelles qui certes ne prétendent pas à une grande valeur artistique, mais qui ont du moins le mérite incontestable de la ressemblance.

Le succès de Saint-Mémin lui valut naturellement des imitateurs, d'autant plus que le procédé n'exigeait

1. Morgan. The work of Fevret de Saint-Mémin. *Brooklyn Museum Quarterly*, janvier 1918. — Anna Seaton-Schmidt. Saint-Mémin and his portraits, dans *The American Magazine of Arts*, octobre 1920. — Th. Bolton. *Early American portrait draughtsmen in crayons*. New-York, 1923.

pas un long apprentissage. Parmi ces humbles spécialistes du physionotrace, on peut citer L. Le Met, établi à Philadelphie en 1804, et un certain Boudier dont le séjour aux États-Unis dut être bref, puisqu'on n'a retrouvé qu'une planche signée de son nom : un portrait de *Buonaparte* signé *Boudier sculp^t Philad^a*.

La destinée de Charles Le Boulanger de Boisfremont (1773-1838) n'est pas sans analogie avec celle de Févret de Saint-Mémin[1]. Il était page de la Grande Écurie du Roi lorsqu'en 1793 il fut obligé de s'enrôler comme matelot et débarqua à New-York. Après avoir été apprenti chez un peintre de voitures, il se risqua à peindre des portraits : il fut chargé d'achever quatre-vingts portraits de personnages célèbres de la guerre de l'Indépendance qui avaient été ébauchés par Peale.

Faut-il attribuer plus de valeur aux gravures de Thomas Gimbrède, né en France en 1781, qui vint aux États-Unis en 1802 comme miniaturiste, mais qui se fit surtout connaître par ses gravures au pointillé exécutées pour les éditeurs de New-York et de Philadelphie ? En 1819 il fut nommé professeur de dessin à l'École Militaire de West Point et c'est là qu'il mourut en 1832.

Dunlap cite encore deux miniaturistes français émigrés en Amérique : Pierre Henri, établi à Philadelphie en 1790 ; Belzons, qui travaille en 1792 à Charleston dans la Caroline du Sud, puis à Richmond, et qui fut le premier maître de son beau-frère, le célèbre portrai-

1. Hellis. *Notice historique et critique sur M. Le Boulanger de Boisfremont*. Rouen, 1838.

tiste Thomas Sully. Mais il serait fastidieux de prolonger cette énumération d'artistes de troisième ordre.

Toutefois, avant de clore ce chapitre des peintres français en Amérique, il sied de mentionner un artiste d'un niveau plus relevé qui était, il est vrai, d'origine suédoise, mais qui, à l'exemple de son oncle Roslin, s'était formé en France : c'est le portraitiste Ulrik-Adolf Wertmüller, dont l'éducation artistique, commencée à Stockholm sous le sculpteur français Larchevêque, se continua à Paris sous la direction de Vien. C'est en France qu'il travailla pendant la plus grande partie de sa carrière et qu'il se fit connaître par son portrait de *Marie-Antoinette*.

Après la Révolution de 1789, Wertmüller passa en Amérique où il séjourna jusqu'en 1797 : c'est alors qu'il fit à Philadelphie en 1795 son portrait de *Washington* conservé au Musée de Stockholm. Après une interruption de trois ans, il revint en 1800 aux États-Unis pour y mourir près de Wilmington en 1811.

Ainsi, bien que l'École française de peinture et de gravure ait été représentée en Amérique avec beaucoup moins d'éclat que la sculpture et l'architecture, elle n'en a pas moins contribué à créer des liens que le séjour de nombreux peintres américains à Paris allait encore resserrer.

Un des plus puissants leviers de l'hégémonie artistique de la France dans les différents pays d'Europe avait été la fondation d'*Académies*, créées sur le type de notre Académie Royale de Peinture et de Sculp-

ture, et où l'enseignement était confié en grande partie à des artistes français. Un certain Quesnay de Beaurepaire, petit-fils du célèbre docteur et économiste Quesnay, imagina de doter la jeune République américaine d'une institution analogue afin, disait-il, de « multiplier les relations du nouvel État avec la France et de le lier avec sa patrie par de nouveaux motifs de reconnaissance ».

Comme il avait servi en 1777 en Virginie avec le grade de capitaine et qu'il y avait conservé des amis dont il escomptait l'aide efficace, c'est à Richmond qu'il décida d'établir en 1786 le siège de son Académie. Il élabora des statuts qu'il soumit à l'approbation du Roi, de l'Académie des Sciences et de l'Académie de Peinture de Paris. Son projet fut imprimé en 1788 à Paris sous le titre de *Mémoire, statuts et prospectus concernant l'Académie des Sciences et Beaux-Arts des États-Unis de l'Amérique établie à Richmond, capitale de la Virginie, présentés à Leurs Majestés et à la Famille Royale par le Chevalier Quesnay de Beaurepaire*[1].

L'Académie des Sciences sous la signature de Condorcet, l'Académie de Peinture et de Sculpture par l'organe de Pajou et Joseph Vernet, ne ménagèrent pas leurs éloges et leurs encouragements au fondateur de la première Académie américaine. « Nous pensons, écrivent les rapporteurs dans un style qui semble

1. Ce curieux opuscule, dont les exemplaires sont fort rares, nous a été aimablement signalé et communiqué par M. André Joubin, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet).

annoncer plus d'un siècle à l'avance l'idéalisme pacifiste de la Société des Nations et de la Commission de Coopération intellectuelle, que de pareilles associations ne peuvent que propager les lumières et les connaissances dans toutes les parties du monde et qu'elles peuvent même devenir très utiles au commerce, répandre partout un esprit de paix et enfin resserrer, par la correspondance fraternelle des Sciences et des Arts, les liens qui, pour le bonheur de l'humanité, devraient unir toutes les nations. »

Quesnay de Beaurepaire qui, après avoir recueilli quelques souscriptions, avait réussi à poser le 24 juin 1786 la première pierre du bâtiment de l'Académie, était venu à Paris avec l'intention non seulement de chercher un appui moral et financier, mais encore de recruter tout un état-major d'instructeurs dans les différents ordres de sciences : merveilleux moyen pour consolider en Amérique l'influence française. Il avait recueilli les adhésions de plusieurs *associés étrangers :* les peintres Pierre, Vernet, Bachelier, le graveur Cochin et bien entendu le sculpteur Houdon. Malheureusement, la Révolution française qui éclata en 1789 fut fatale à son entreprise et l'*Académie franco-américaine de Richmond* qui, dans des circonstances plus favorables, aurait pu rendre à notre expansion artistique les mêmes services que les Académies européennes de Dresde, de Copenhague ou de Pétersbourg, ne tarda pas à péricliter.

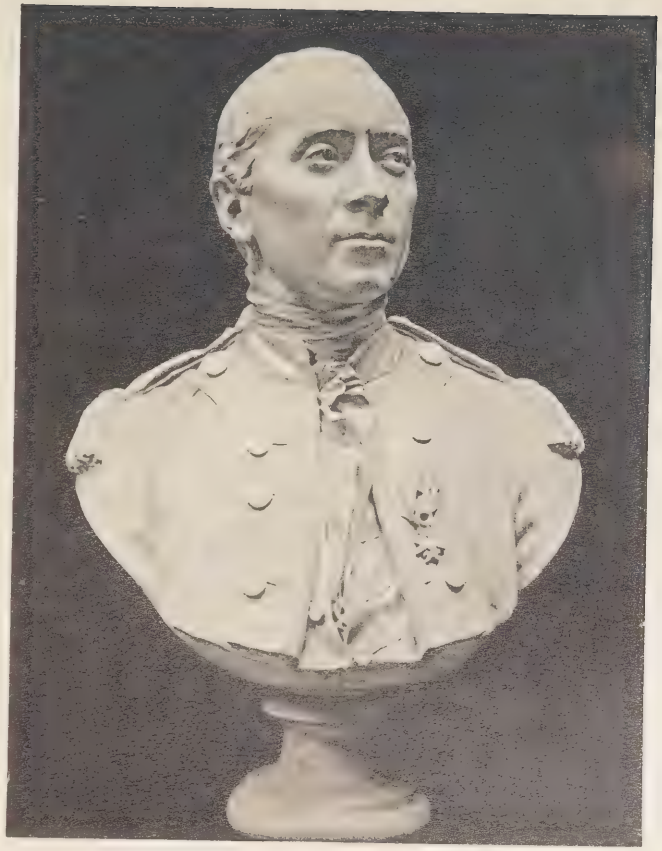
CHAPITRE II

LES ŒUVRES D'ART FRANÇAIS RELATIVES A L'AMÉRIQUE

En dehors des artistes français qui ont travaillé *en Amérique*, il y a lieu de tenir compte dans une histoire des relations artistiques entre les deux pays, de ceux qui, sans quitter Paris, ont travaillé *pour l'Amérique* ou y ont puisé leur inspiration.

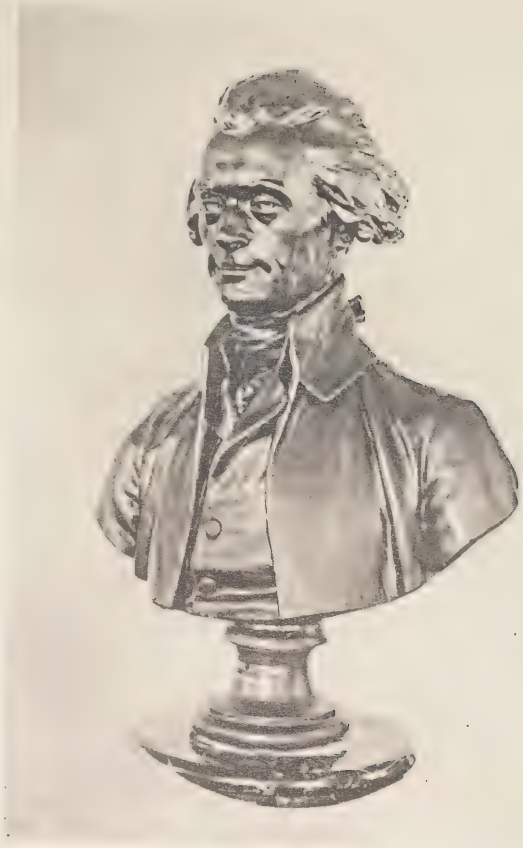
Dans ses *Mémoires* sur la société française de la fin du XVIII[e] siècle[1], la baronne d'Oberkirch, dame d'honneur d'une princesse de Wurtemberg-Montbéliard, qui épousa l'héritier de Catherine II et devint impératrice de Russie, parlant du fils du maréchal de Broglie, gouverneur de Metz, « enthousiaste des idées nouvelles, grand partisan des Américains », déclare tout net qu'elle ne s'en soucie guère. « Il a accompagné, dit-elle, le marquis de La Fayette pour soutenir leur indépendance. Je ne suis point politique; mais il me semble que le roi Louis XVI a commis une grande faute en les y autorisant. A quoi bon ce don-quichottisme pour des rebelles? »

1. I, p. 317.



Buste de Paul Jones.
(Pennsylvania Academy, Philadelphie.)

HOUDON.



Buste de Thomas Jefferson.
(Historical Society, New-York.)

Cette opinion de conservateurs timorés sur la Révolution américaine n'avait cours que dans des cercles très restreints. L'immense majorité du peuple français, sans excepter l'aristocratie, éprouvait au contraire une sympathie enthousiaste pour la cause des *insurgents*. Madame d'Houdetot [1], l'amie de Jean-Jacques Rousseau, à laquelle la ville de New-Haven décerna le titre de citoyenne américaine, professait même un véritable culte pour la jeune République et ses missionnaires. Peu d'étrangers furent aussi fêtés à Paris, sous le règne de Louis XVI, que Franklin et l'amiral Paul Jones.

L'art, qui est le miroir de la vie, reflète l'ardeur de ces sentiments. Le nombre des sculptures, des médailles, des peintures, des gravures, des objets d'art décoratif qui ont été consacrés à la glorification de l'Indépendance américaine entre 1776 et 1790 défie presque les statistiques.

1. — Sculptures.

Le premier sculpteur français qui ait modelé le *buste de Franklin* est J.-J. Caffieri. La terre cuite, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Mazarine, fut exposée au Salon de 1777; on lit derrière l'inscription suivante : *Benjamin Franklin, né à Boston en Amérique, le XVII janvier 1707, fait par J. J. Caffieri, en 1777.* Le plâtre appartient à la Bibliothèque de l'Institut.

1. G. Chinard. *Les amitiés américaines de Madame d'Houdetot.* Paris, 1924.

C'est une œuvre extrêmement vivante qui a peut-être été injustement éclipsée par le buste ultérieur de Houdon [1].

Franklin fut apparemment très satisfait de son portrait : car il désigna Caffieri au choix des États de l'Union pour l'exécution du *monument commémoratif de Richard de Montgomery*, major général des armées américaines, tué le 31 décembre 1775 au siège de Québec.

Le dessin de ce mausolée, qui était destiné primitivement à la grande salle des États généraux de Philadelphie et ne fut érigé qu'en 1789 sous le portique de l'église Saint-Paul à New-York, provoqua un petit incident diplomatique. La France n'était pas encore en guerre avec l'Angleterre. Le ministre des Affaires Étrangères, M. de Vergennes, signala au Directeur des Bâtiments du Roi M. d'Angiviller, que le gouvernement anglais pourrait prendre ombrage de voir exposer officiellement au Salon de l'Académie Royale le dessin d'un monument à la gloire d'un général rebelle. « Je serais d'avis, manda celui-ci au Premier peintre Pierre qui avait la charge de viser le livret du Salon, de supprimer le nom du général Montgomery et la circonstance : tué devant Québec. » C'est en effet ce qui fut fait.

Ce scrupule excessif de l'administration intrigua d'abord, puis irrita le public. Le continuateur de

1. On a souvent confondu ces deux portraits. Le buste du Musée de la Société historique de New-York, anciennement attribué à Houdon, est du type Caffieri. Cf. *New-York Historical Society. Quarterly Bulletin*, janvier 1903, et *Beaux-Arts*, mars 1923.

Bachaumont, Pidansat de Mairobert, s'empressa de dévoiler dans l'*Espion anglais* le nom du général qu'on voulait tenir secret. « On ne sait, écrivit-il, pourquoi l'artiste n'a osé nommer le héros auquel doit être élevé ce monument : il est l'objet de la curiosité générale et l'on s'indigne d'une réticence injurieuse caractérisant la faiblesse du gouvernement qui, sans doute, l'a défendu pour ne pas déplaire aux Anglais. »

Le livret du Salon de 1777 décrit en ces termes le dessin du mausolée :

« Sur un retable soutenu par deux consoles s'élève une colonne tronquée sur laquelle est posée une urne cinéraire. D'un côté de la colonne est un trophée militaire accompagné d'une branche de cyprès; de l'autre côté sont les attributs de la Liberté groupés avec une branche de palmier. Derrière la colonne s'élève une pyramide. »

Le monument tel qu'il a été exécuté diffère un peu de ce dessin qui nous est connu par une gravure d'Augustin de Saint-Aubin. Il est d'une extrême simplicité et il faut avouer que cet arrangement d'attributs funéraires assez usés ne fait pas grand honneur au génie de Caffieri, bien qu'il s'en pare comme d'un titre dans un Mémoire adressé en 1787 au comte d'Angiviller pour solliciter le cordon de Saint-Michel[1]. Mais il présente l'intérêt indiscutable d'être le premier monument

1. Dans ce Mémoire, dont l'original est conservé aux Archives Nationales, O[1]1919, Caffieri cite parmi ces œuvres « un grand tombeau en marbre érigé à la gloire de Richard de Montgomery, major général des Américains, placé dans la grande salle où se tiennent les Etats généraux à Philadelphie, en 1777. »

français d'Amérique, et ce n'est pas sans une certaine émotion qu'un Français passant à Broadway, dans le quartier des affaires de New-York, déchiffre sous un portique adossé au chœur de la vieille chapelle Saint-Paul, à deux pas de l'Hôtel de Ville de Mangin, cette inscription en latin : *Invenit et sculpsit Parisiis J.-J. Caffieri, Sculptor Regius, Anno Domini 1777.*

Vaniteux et avide, Caffieri s'imaginait que son buste de Franklin et son tombeau du général Montgomery lui créaient des droits imprescriptibles et que dorénavant toutes les commandes de monuments américains devaient lui être réservées. Aussi fut-il amèrement déçu lorsqu'il vit son rival Houdon obtenir en 1785 la commande de la statue de *Washington*. Il harcela Franklin et son petit-fils William Temple Franklin de ses récriminations, jusqu'à ce qu'il eût définitivement lassé leur patience[1].

A partir de 1777 il n'y a guère de Salon où ne se trouvent exposées des sculptures relatives à l'Amérique. Un certain Louis-Jacques Pilon, élève de J.-B. Lemoyne, exécuta en 1781 un buste en marbre de *Washington;* il présenta au Salon de 1791 le *projet d'un tombeau pour Franklin* et un groupe en plâtre intitulé *Allégorie de Washington et de la Liberté*. Cette allégorie ne semble pas avoir été très appréciée : car on lit en marge d'un livret du Salon cette glose ironique : « Pauvre Amérique, comme M. Pilon t'a fagottée ! »

Au Salon de 1785, deux sculpteurs plus connus,

1. Florence Ingersoll-Smouse. *Lettres inédites de J.-J. Caffieri*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1913.

Mouchy, neveu de Pigalle, et Berruer, avaient déjà exposé des projets de monuments en mémoire de l'Indépendance américaine et des officiers français morts pour sa défense. Le livret du Salon en donne une description détaillée.

Voici comment Mouchy avait conçu son *Projet d'un monument en mémoire de la liberté des États-Unis de l'Amérique*[1] :

« Un piédestal taillé dans le roc soutient la statue de la Liberté. Le général Washington, l'épée nue à la main, tient le poing fermé sur le piédestal comme exprimant qu'il défendra la liberté jusqu'au dernier soupir ; de l'autre côté est le docteur Franklin, préconisant l'avantage de la liberté. Autour du piédestal sont plusieurs médaillons sur lesquels sont tracés les portraits des principaux coopérateurs de cette révolution. »

Vient ensuite la description du projet, non moins curieux, de Berruer[2]. Il est intitulé : Projet d'un cénotaphe, annoncé dans le *Journal de Paris*, le 20 septembre 1784, par M. l'abbé Beaudeau, pour être érigé par une société de patriotes en l'honneur des officiers péris dans la guerre de l'Amérique.

« L'Amour de la Patrie découvre le monument de leur gloire où, sans lui, il semble qu'elle aurait été longtemps cachée, en même temps qu'il montre que ces braves officiers sont morts pour la liberté de l'Amérique qui, pleine de reconnaissance et tenant l'emblème de la liberté, leur accorde des cou-

1. Ce projet figure au livret du Salon sous le n° 218. Il reparaît sous le n° 280 à la vente du marquis de Montesquiou, le 9 décembre 1788. Nous ignorons ce qu'il est devenu par la suite.

2. N° 219 du livret du Salon.

ronnes et l'Ordre de Cincinnatus, qu'elle attache à une colonne rostrale qui désigne une guerre maritime.

« Ce monument serait placé dans Notre-Dame, au pilier où était saint Christophe. »

Ce cénotaphe resta à l'état de projet.

Au Salon de 1791 Marin, le meilleur élève de Clodion, expose une *Allégorie de M. de La Fayette* dont l'esquisse porte cette inscription :

Il aida l'Amérique, il aidera la France
à conquérir la liberté.

Enfin au Salon de 1793, on pouvait voir de la main de François-Marc Susanne une statuette en terre cuite de *Franklin*, de 14 pouces de proportion. (Collection David-Weill. Neuilly.)

Le culte de l'Indépendance américaine ne se célébrait point seulement à Paris : nos provinces ne témoignaient pas une moindre ferveur. A Nancy se dresse, à l'extrémité du Cours Léopold, un arc de triomphe qui s'appelait autrefois porte de Stainville, du nom du gouverneur, et qui s'appelle aujourd'hui *Porte Désilles* : il est décoré de bas-reliefs qui célèbrent l'indépendance des États-Unis[1].

Dans la *petite sculpture*, il serait facile de relever aussi de nombreux exemples de cette immense popularité des États-Unis. Jean-Baptiste Nini, italien d'origine, mais fixé en France, exploite la vogue de Franklin en multipliant ses portraits-médaillons en terre cuite : il le représente tantôt tête nue, tantôt coiffé de son

1. Pfister. *Histoire de Nancy.*

fameux bonnet de fourrure, le nez chaussé d'une paire de bésicles. Cinq ou six caisses de ces médaillons furent expédiées en 1779 en Amérique par le port de Nantes ; mais le navire qui les portait fit naufrage près de l'île de Noirmoutier. On repêcha quelques caisses qui restèrent oubliées dans les bâtiments de la Douane, à Nantes, jusqu'en 1830.

Les manufactures de porcelaine s'empressent, elles aussi, de suivre cette mode et contribuent à la propager. Le Musée de New-York possède un groupe en biscuit de Niederviller, modelé par le Lorrain Charles-Gabriel Sauvage, dit Lemire, qui figure Louis XVI ratifiant en 1778 le traité d'alliance entre la France et les États-Unis en présentant à Franklin des feuillets sur lesquels on lit : *Indépendance de l'Amérique*, *Liberté des mers*[1]. Il est d'autant plus naturel de rencontrer ce motif dans le répertoire de la manufacture de Niederviller qu'elle appartenait alors au général comte de Custine qui avait combattu pour les États-Unis et assisté à la reddition de Yorktown.

2. — Médailles.

Presque toutes les premières médailles américaines ont été gravées par des artistes français[2]. Les plus

1. L'Art, 1878, p. 141. — Ruth Ralston. Franklin and Louis XVI. A Niderviller group. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Nov. 1925.

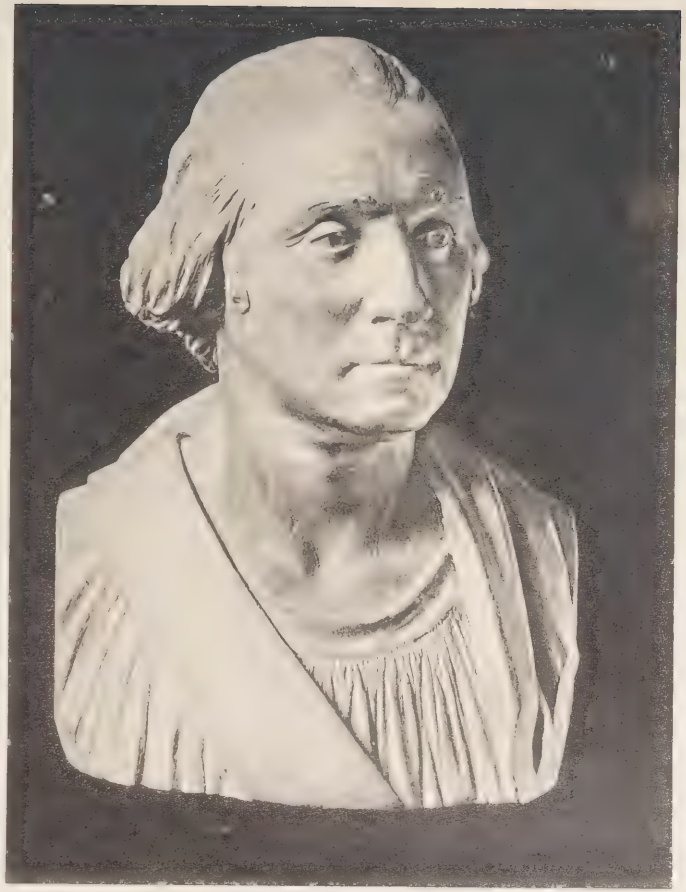
2. Loubat. *The metallic history of the United States of America*, New-York, 1880. — Cordier. Américains et Français frères d'armes pendant la guerre de l'Indépendance. *Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris*, 1919. — Saunier. Les médailles françaises de l'Indépendance américaine. *Les Arts*, 1919.

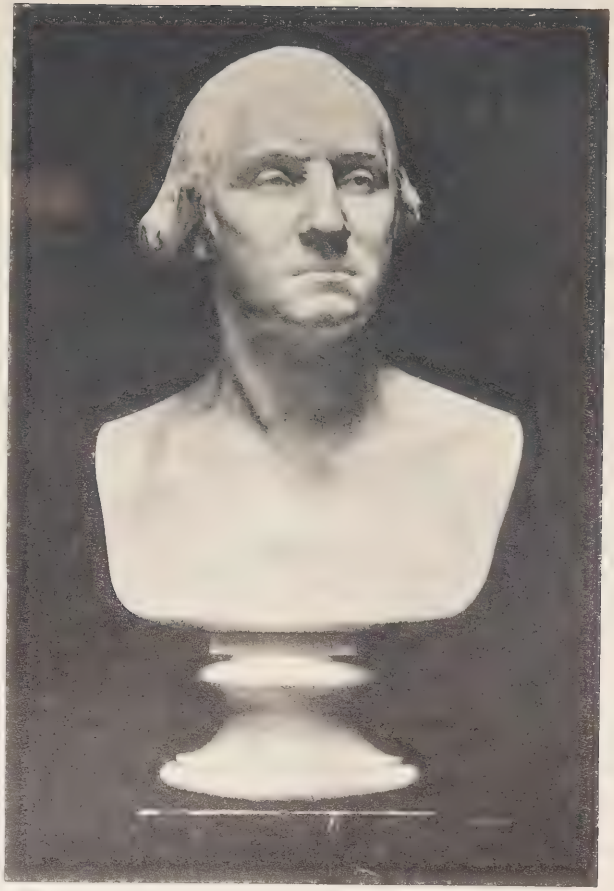
belles sont l'œuvre de Duvivier et d'Augustin Dupré.

Benjamin Duvivier, graveur général des Monnaies et des Médailles du Roi, est l'auteur de quatre médailles américaines qu'il exposa aux Salons de 1781 et de 1789. La première fut celle du *général Washington*, commandée en 1776 après l'évacuation de Boston, qui est représentée au revers. Puis vint la médaille d'argent du *chevalier de Fleury*, votée par le Congrès « en considération de la bravoure désintéressée qu'il avait manifestée au service des États-Unis » : cet officier français s'était particulièrement distingué à la prise de Stony Point en 1779. Au Salon de 1789 Duvivier exposait en même temps que son effigie déjà ancienne du *général Washington* deux autres médailles pour le *colonel Washington* et le *colonel Howard*. « Ces trois médailles, dit le livret, sont pour les États-Unis de l'Amérique. »

Quant à Augustin Dupré, il n'a pas gravé moins de six médailles américaines qu'on peut qualifier de chefs-d'œuvre.

La médaille de la Liberté, connue sous le nom de *Libertas americana* (1783), est la plus justement fameuse. On voit à l'avers le profil de la Liberté, les cheveux au vent, portant sur l'épaule la pique surmontée du bonnet phrygien. Au revers Hercule enfant, symbole des États-Unis, étrangle deux serpents. La France, sous les traits d'une élégante Minerve armée d'un bouclier fleurdelysé, défend l'héroïque et robuste enfant contre les attaques du léopard anglais qu'elle s'apprête à frapper.





HOUDON. — Bustes de Washington.

Terre cuite - (Musée du Louvre.)

Marbre - (Musée de Stockholm.)

Cette allégorie était de l'invention de Franklin, qui écrit le 4 mars 1782 :

« J'avais eu l'idée de faire frapper une médaille d'après le dernier grand événement (la capitulation de lord Cornwallis). Cette médaille représenterait les États-Unis sous les traits d'Hercule enfant dans son berceau, en train d'étouffer les deux serpents[1]. L'anéantissement de deux armées entières s'est rarement produit en guerre : l'on se fait ainsi une idée de la future force du nouvel empire. »

La médaille de la Liberté fut suivie en 1784 de deux médailles de Benjamin Franklin, dont l'une paraphrase la célèbre inscription composée par Turgot : *Eripuit cœlo fulmen sceptrumque tyrannis* (Il a arraché la foudre au ciel et le sceptre aux tyrans). Au revers, un génie écarte d'une main la foudre qui éclate au-dessus d'un temple surmonté d'un paratonnerre, tandis que de l'autre il montre une couronne et un sceptre brisés gisant à ses pieds.

Les médailles de *Nathaniel Green* (1787) et de *Daniel Morgan* (1789) présentent moins d'intérêt. Mais il faut signaler le beau profil de l'*amiral John-Paul Jones* (1789), gravé d'après le buste de Houdon. Au revers, l'artiste a représenté le combat naval soutenu contre le vaisseau anglais *Serapis* par le *Bonhomme Richard*.

Outre Duvivier et Dupré, Nicolas-Marie Gatteaux a également contribué à enrichir ce médaillier franco-

1. Le célèbre peintre anglais sir Joshua Reynolds avait déjà fait servir cette allégorie d'Hercule enfant à la glorification de l'Empire russe. Ce tableau, peint pour Catherine II, se trouve au Musée de l'Ermitage.

américain. On lui doit des portraits du *général Horace Gates* (1777), d'*Antoine Weyne* et de *John Stewart* (1779).

3. — Peintures et Gravures.

Nos peintres et nos graveurs se montrent aussi ardents que nos sculpteurs et nos médaillistes à célébrer l'Indépendance américaine et ses deux héros les plus populaires : Washington et Franklin.

Parmi les nombreux portraits de Franklin exécutés par des peintres français, il en est deux qu'il faut mettre hors de pair et qu'on peut comparer aux portraits sculptés de Caffieri et de Houdon : ce sont ceux de Greuze et de Duplessis.

Le portrait de Franklin par Greuze fut très admiré en 1777 dans l'atelier de l'artiste où il était exposé. Il existait comme une harmonie préétablie entre le peintre et son modèle : à ce point que le *Père de famille* du Louvre et tous ces vieillards vénérables, d'une bonhomie patriarcale, sous leur couronne de cheveux blancs, dont Greuze a tant abusé dans ses peintures moralisantes, ont l'air d'être des portraits anticipés du bonhomme Richard. C'est ce que font entendre à demi-mot les *Mémoires secrets :*

« M. Greuze qui n'expose plus depuis longtemps au Salon en a aussi ouvert un chez lui. On y voit surtout le portrait de M. Franklin. On juge aisément que ce personnage a échauffé sa verve : il est difficile de trouver une tête mieux caractérisée; on y remarque la bonté heureusement alliée à

la fierté et l'amour de l'humanité y respire avec la haine de la tyrannie. »

Deux ans plus tard, au Salon de 1779, Duplessis, le portraitiste officiel du roi Louis XVI, exposait à son tour un portrait de Franklin dont le visage glabre et empâté émerge d'un col de fourrure.

Dans ses *Lettres sur les Salons*, adressées à la Margrave de Bade[1], l'économiste Dupont de Nemours qui, après avoir tâté dans sa jeunesse de la critique d'art, devait venir fonder en Amérique une dynastie de puissants industriels, en parle avec une faconde enthousiaste :

« C'est un grand plaisir que de voir auprès l'un de l'autre le portrait de *Linné* par Roslin et celui de *Franklin* par Duplessis, de comparer à la fois les deux artistes et les deux grands hommes dont ils nous conservent les traits. Il n'y a point de prix à donner entre ces deux chefs-d'œuvre. Tous deux sont beaux et vrais comme la nature.

« Ce n'est pas assez de dire que Franklin est beau; il faut dire qu'il a été un des plus beaux hommes du monde et qu'on n'en connaît pas de son âge qui lui soit égal. Toutes ses proportions annoncent la vigueur d'Hercule et à soixante et quinze ans il a encore de la souplesse et de la légèreté : son large front peint les fortes pensées et son col robuste la fermeté de son caractère. Il a dans les yeux l'égalité de l'âme et sur les lèvres le rire d'une inaltérable sérénité. Il ne paraît pas que le travail ait fatigué ses nerfs. Il a des rides gaies; il en a de tendres et de fières; il n'en a pas une de laborieuse. On voit qu'il a plus conçu qu'étudié, qu'il a joué avec les sciences, les hommes

1. Les Lettres sur les Salons ont été publiées dans les *Archives de l'Art français* en 1908.

et les affaires. Et c'est encore presque en jouant qu'au déclin de ses ans, il travaille à fonder la plus imposante république. On a mis au bas de son portrait cette laconique inscription : *Vir*. Il n'y a pas un trait de sa figure ni de sa vie qui la démente. »

Le succès de ce portrait fut tel que l'artiste dut en exécuter plusieurs répliques ou en faire faire des copies que se partagent aujourd'hui le Musée Carnavalet à Paris, les Musées de New-York et de Boston. Il semble bien que l'original peint en 1778 pour Le Roy de Chaumont et exposé au Salon de 1779 puisse être identifié avec le magnifique exemplaire signé et daté qui se trouve aujourd'hui en possession du colonel Michael Friedsam à New-York ; le cadre en bois sculpté d'une extrême richesse porte encore aujourd'hui sur un cartouche l'inscription *Vir* dont parle Dupont de Nemours[1].

Quant aux portraits gravés de Franklin, la liste en est trop longue pour que nous entreprenions ici de les cataloguer[2]. Ils sont de valeur fort inégale et nous nous bornerons à rappeler les deux meilleurs : les portraits dessinés par Cochin et par Carmontelle, qui ont été gravés par Augustin de Saint-Aubin et Née.

Sait-on que Fragonard, dont le grand public ne connaît guère que les sujets galants, dessina une allé-

1. Ce portrait aurait passé par les mains des frères Périer, les fameux constructeurs de la pompe à feu de Chaillot, qui étaient en relations avec Franklin.

2. Le Cabinet des Estampes de Paris possède des portraits de Franklin gravés par Alix, Cathelin, Chevillet, Fessard, Le Beau, Martinet, Tardieu etc...

Cliché Arch. Photogr.

HOUDON. — Statue de Washington.
Marbre. - (Capitole de Richmond.)

Cliché J. Evers

DAVID D'ANGERS. — Statue de Jefferson.
Maquette en bronze. - (Musée d'Angers.)

gorie dédiée *Au génie de Franklin,* qui fut gravée en 1778 par sa belle-sœur Marguerite Gérard avec la fameuse légende :

Eripuit cœlo fulmen sceptrumque tyrannis.

Lorsque Franklin vint voir l'artiste dans son atelier du Louvre, Fragonard lui fit hommage de la première épreuve de cette eau-forte.

L'iconographie française de Washington est naturellement beaucoup moins abondante que celle de Franklin : cela tient à ce qu'il ne vint jamais en France, tandis que Franklin y fit un long séjour. Toutefois, Trinquesse expose en 1779 au *Salon de la Correspondance*, fondé par Pahin de la Blancherie pour faire concurrence aux Salons officiels de l'Académie Royale, un portrait du général Washington d'après l'original envoyé d'Amérique au général La Fayette[1]. Un peintre militaire assez connu, Le Paon, élève de Casanova, peintre attitré des princes de Condé, fit en 1780 un autre portrait de *Washington* qui fut gravé par Le Mire[2]. Le général, en uniforme, est debout à l'entrée de sa tente ; il tient de la main gauche le texte de la Déclaration d'Indépendance. Près de lui, au second plan, piaffe son cheval retenu par un nègre. Dans le lointain on aperçoit le camp des Américains.

1. A ce même Salon, Borel, auteur de l'*Amérique indépendante*, exposait un dessin représentant l'alliance de la France et des Etats-Unis de l'Amérique septentrionale. « Des Tritons approchent du rivage une barque de laquelle descend l'Amérique. La France, à laquelle elle est présentée par le Commerce, lui tend les bras et lui donne en signe d'amitié un caducée et une branche d'olivier. La Renommée annonce cet événement à l'univers. »

2. Ce portrait passa à la vente Quentin Crawford en 1820.

Le Paon tient par plus d'un lien à l'histoire des relations artistiques entre la France et les États-Unis. En 1783, l'année même de la signature du Traité de Versailles, paraissait à Paris un *Recueil de seize estampes représentant les différents événements de la guerre qui a procuré l'indépendance aux États-Unis.* Ces estampes, très finement gravées à l'eau-forte et au burin, ont été exécutées par Nicolas Ponce, « graveur de M^sr^ le Comte d'Artois », et François Godefroy, sur les dessins de Le Paon. Indépendamment de sa valeur artistique, ce recueil a le mérite d'être, comme l'a écrit très justement M. de Nolhac[1], « le premier livre français sur les États-Unis ».

4. — Art décoratif.

Il faudrait, pour conclure, dresser l'inventaire des innombrables objets d'art décoratif exécutés à la fin du XVIII^e^ siècle où se retrouvent des motifs américains.

Le Garde-Meuble s'est dessaisi au profit du *Musée de la Légion d'Honneur* récemment installé grâce à la générosité d'un Américain ami de la France, M. Nelson Cromwell, de six maquettes de tapisseries exécutées sur l'ordre de Louis XVI d'après les dessins de Casanova et de Le Paon. Ces panneaux de tapisserie, qui n'ont malheureusement jamais été tissés et qui conviendraient à merveille à la décoration de notre ambassade à Washington, illustrent des scènes de la

1. De Nolhac. Le premier livre français sur les États-Unis, dans *Les Arts*, 1919.

guerre de l'Indépendance américaine : la capitulation d'Yorktown, la prise de l'île de la Grenade, l'attaque de Brimston Hill, etc...

Dans un article très documenté consacré à l'*iconographie des quatre parties du monde*[1], prélude d'un ouvrage plus étendu, M. James H. Hyde a récemment décrit et reproduit une très belle tapisserie de Beauvais d'après un carton de Le Barbier que Louis XVI avait l'intention d'offrir au général Washington. L'allégorie banale de l'Amérique est ici rajeunie et renouvelée par une allusion à la guerre de l'Indépendance. La France représentée sous les traits de Minerve, comme dans la médaille de la *Liberté* d'Augustin Dupré, aide la jeune République américaine à triompher de l'Angleterre, tandis que la Victoire attache à une colonne le médaillon de Washington d'après Houdon.

Ce thème si populaire se retrouve jusque dans les modestes toiles de Jouy imprimées par Oberkampf. Un modèle dessiné par Huet en 1784 représente l'hommage de l'Amérique à la France. Après la Révolution, on continua à vendre ce modèle; mais on prit bien soin de découronner la France, pour ne pas offusquer les citoyens qu'aurait choqués la vue des attributs de la royauté.

En dehors de ces tapisseries, de ces toiles peintes, on pourrait citer un grand nombre d'objets d'art, de bronzes, de groupes ou de figurines en biscuit, de

1. James H. Hyde. L'iconographie des quatre parties du monde. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

simples colifichets qui attestent la popularité de l'Amérique. Le Musée du Louvre possède un candélabre à sept lumières en bronze doré, ciselé par Thomire et provenant du château de Saint-Cloud : au-dessus du soubassement triangulaire en porphyre, le socle est décoré de trois plaques en biscuit de Sèvres qui commémorent la libération des colonies anglaises [1].

On voit par ces exemples choisis entre beaucoup d'autres, et qu'il serait facile de multiplier, combien l'art français du règne de Louis XVI a été hanté par la guerre de l'Indépendance des États-Unis. Peu d'événements politiques ont éveillé dans le monde de l'art un si vibrant écho.

1. Carle Dreyfus. *Musée du Louvre. Catalogue du Mobilier.* Paris, 1922.

CHAPITRE III

LES ARTISTES AMÉRICAINS EN FRANCE

L'histoire de l'art — comme l'histoire tout court — est encombrée d'un lot d'idées toutes faites qu'on ne prend pas la peine de contrôler ni de reviser. C'est ainsi qu'on admet généralement comme un axiome indiscutable que l'École de peinture américaine à ses débuts, dans la période « *coloniale* » et « *early Republican* », se rattache exclusivement à l'École anglaise dont elle ne serait que le reflet.

Il est certain que Londres, où s'était fixé l'un des premiers peintres américains : Benjamin West, a exercé une puissante attraction sur plusieurs générations d'artistes des États-Unis qui s'y sentaient moins dépaysés que sur le continent. Sir Joshua Reynolds, Gainsborough et plus tard Lawrence ont marqué manifestement de leur empreinte des portraitistes tels que Copley, Gilbert Stuart et Thomas Sully[1]. Mais à côté de ces Américains *anglicisés*, il ne faut pas oublier qu'il y a eu dès cette époque nombre d'Américains plus ou moins *francisés* qui ont fait de longs séjours à Paris

1. Notons toutefois que Thomas Sully avait commencé par être l'élève du miniaturiste français Belzons.

et dont les œuvres évoquent invinciblement le souvenir de David et d'Ingres.

Pourquoi la France attirait-elle ces jeunes artistes américains ? La politique avait commencé par rapprocher les deux pays qui avaient affronté côte à côte le léopard anglais. Mais il faut surtout tenir compte du prestige de l'art français, qui avait conquis au XVIII[e] siècle une hégémonie universelle. Après quelques années d'interruption pendant les troubles révolutionnaires, les artistes du monde entier affluent plus nombreux que jamais à Paris pour profiter de l'enseignement de David et de la leçon encore plus féconde du *Musée Napoléon* où s'étaient entassés tous les chefs-d'œuvre de l'Europe.

Dans ces conditions on s'explique que beaucoup d'Américains, avides de compléter leur éducation artistique, aient préféré à Londres, malgré la différence de langage, le Paris de Louis XVI et de Napoléon. L'exode vers Paris commence en 1780; il s'arrête de 1789 à 1795 ; puis il reprend avec une intensité accrue sous le Consulat et sous l'Empire.

Parmi ces pèlerins d'art, il n'y a pas, chose curieuse, un seul sculpteur. C'est que la sculpture, tenue pour suspecte d'immoralité et d'idolâtrie dans une société puritaine, s'est développée très tard en Amérique. Greenough, qui fut le premier statuaire des États-Unis, écrivait en 1833 : « Quand je quittai ma patrie en 1825, la sculpture n'était, à ma connaissance, pratiquée nulle part dans les États-Unis. » En fait, presque tous les artistes américains venus en France soit avant,

soit après la Révolution de 1789, sont des peintres ou des graveurs.

I. — Architectes.

Toutefois, la carence des architectes n'est pas complète. Il en est un parmi eux qui est assurément beaucoup plus connu à titre d'homme d'État : c'est l'illustre *Thomas Jefferson*, rédacteur de la Déclaration d'Indépendance, puis ministre des États-Unis à Paris, enfin président de la République américaine. Mais son rôle d'architecte amateur est loin d'être négligeable et il a puissamment contribué à faire triompher aux États-Unis le classicisme français de style Louis XVI[1].

De nombreux passages de sa correspondance témoignent de sa passion pour l'architecture et notamment de son culte pour l'École française de Gabriel et de Ledoux. A la différence de beaucoup de ses compatriotes, il n'appréciait pas l'architecture des Anglais. « Their architecture is in the most wretched style I ever saw[2]. » Au contraire, il se récrie devant l'art français qui réalise pleinement son idéal. Après un an de séjour à Paris, il écrivait à un de ses amis ces paroles débordantes d'enthousiasme : « Were I to proceed to tell you how much I enjoy their archi-

1. On consultera sur cet aspect de l'activité de Jefferson W. A. Lambeth. *Thomas Jefferson as an architect.* Boston, 1913, et surtout l'étude approfondie de Fiske Kimball. *Thomas Jefferson architect.* Boston, 1916, qui utilise les dessins originaux de la collection Coolidge.

2. Leur architecture est dans le style le plus détestable que j'aie jamais vu.

tecture, sculpture, painting, music, I should want words[1]. »

Pour pénétrer plus avant dans l'intelligence et la jouissance de cette architecture française qu'il adore éperdument, il achète les ouvrages classiques de Daviler, de Patte, de Krafft et Ransonnette ; il se procure des plans et des gravures des principaux édifices de toutes les villes qu'il visite. Il entre en relations avec Clérisseau, l'architecte archéologue, avec Legrand et Molinos, auteurs du dôme de la *Halle aux blés*. Il ne manque pas de signaler à ses correspondants les dernières nouveautés architecturales, par exemple les barrières d'octroi de Ledoux[2].

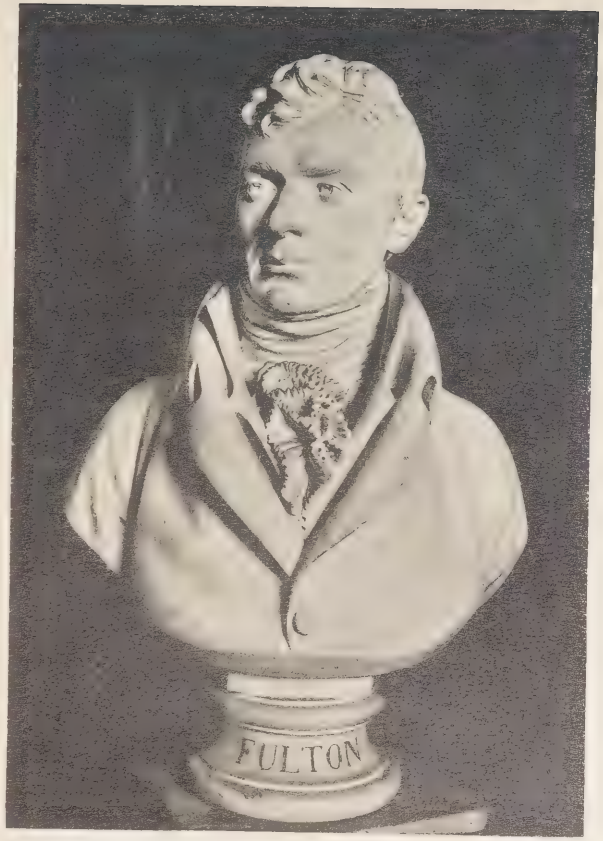
Les deux édifices pour lesquels il éprouve une admiration sans bornes sont l'*Hôtel de Salm* (aujourd'hui Palais de la Légion d'Honneur), que l'architecte Rousseau venait d'élever de 1782 à 1787 en bordure du Quai d'Orsay, et la *Maison carrée* de Nîmes, qu'il découvrit au cours d'un voyage dans le Midi.

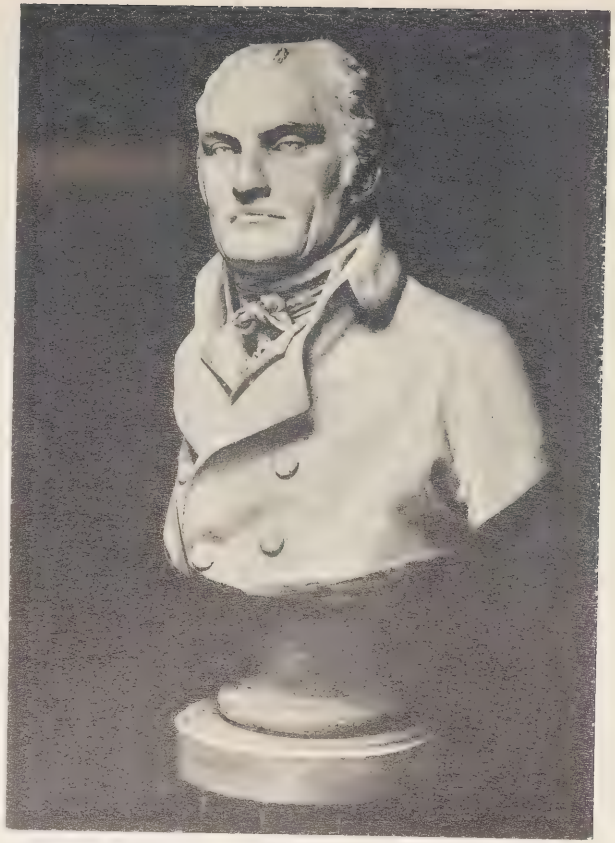
On ne connaît pas assez en France la lettre si intéressante qu'il écrivit à ce propos à son amie la comtesse de Tessé, dont il fréquentait le salon à Paris[3]. C'est ici le lieu de reproduire *in extenso* ce précieux document :

1. Si je voulais vous dire à quel point j'apprécie leur architecture, leur sculpture, leur peinture, leur musique, les paroles me manqueraient.

2. Lettre au colonel Humphreys, 14 août 1787.

3. Cette lettre, qui manque dans l'édition fédérale en douze volumes des *Works of Thomas Jefferson*, publiée par Paul Leicester Ford, New-York, 1905, se trouve dans Lipscomb. *Writings of Jefferson*, 1907, vol. 6, p. 100.





HOUDON.

Buste de Robert Fulton.
Marbre. - (Musée de la Marine, Paris.)

Buste de Joel Barlow.
Marbre. - (Collection P. Barlow, New-York.)

Nismes, ce 20 mars 1787.

« Me voici, Madame, contemplant des heures entières la Maison Quarrée, comme un amant sa maîtresse. C'est la seconde fois que je suis tombé amoureux depuis que j'ai quitté Paris. La première fois c'était d'une *Diane* au château de Laye-Espinaye en Beaujolais, un délicieux morceau de sculpture par Michel-Ange Slodtz. Rien de plus naturel, direz-vous, que de s'éprendre d'une beauté féminine, mais d'une maison : voilà qui est sans précédent. Eh non, Madame, ce n'est pas sans précédent dans ma propre histoire.

Pendant mon séjour à Paris, je fus vivement séduit par l'*Hôtel de Salm* et j'avais l'habitude d'aller tous les jours sur les quais pour le regarder[1]. La loueuse de chaises, indifférente à ma passion, n'eut jamais la complaisance d'y placer un siège, de sorte qu'assis sur le parapet et tournant le cou pour voir l'objet de mon admiration, je le quittais généralement avec un torticolis.

De Lyon à Nismes, je me suis nourri des restes de la grandeur romaine. Ils vous ont sans cesse rappelée à mon esprit parce que je sais votre penchant pour tout ce qui est romain et noble. A Vienne j'ai pensé à vous. Mais je suis heureux que vous ne vous y soyiez pas trouvée : car vous m'y auriez vu plus en colère que vous ne me verrez jamais, je l'espère. Le Palais prétorien, comme on l'appelle, comparable pour ses belles proportions à la Maison Quarrée, défiguré par des barbares, ses belles colonnes cannelées coupées en partie pour faire place à des fenêtres gothiques, c'était assez, vous l'admettrez, pour me faire sortir de mes gonds.

A Orange aussi j'ai pensé à vous. J'étais sûr que vous auriez vu avec plaisir le sublime arc de triomphe de Marius

1. Il est curieux de noter que ce même Hôtel de Salm, affecté sous Napoléon Ier à la Légion d'Honneur, a servi un siècle plus tard de modèle au Palais Californien de la Légion d'Honneur élevé à San-Francisco.

à l'entrée de la ville. J'allai ensuite aux Arènes. Croiriez-vous, Madame, qu'en ce XVIII^e siècle, en France, sous le règne de Louis XVI, on est en train d'abattre le mur circulaire de cette superbe ruine pour paver une route! »

N'est-il pas piquant de voir ce voyageur américain de marque s'élever contre le vandalisme acharné à détruire le patrimoine artistique de la France dans des termes que ne désavouerait pas M. André Hallays?

Cette admiration de Jefferson pour ce qu'il avait vu en France ne resta pas platonique. Quelques-uns des édifices publics les plus importants construits aux États-Unis à la fin du XVIII^e siècle : les Capitoles de Richmond et de Washington, les bâtiments de l'Université de Virginie à Charlottesville, sans compter sa propre villa de Monticello, portent l'empreinte de son goût.

Dès 1785, l'État de Virginie, se fiant à sa compétence éclairée, lui demanda de consulter à Paris un architecte susceptible de tracer un plan approprié pour le Capitole de Richmond. Jefferson vit là une occasion unique d'introniser aux États-Unis l'architecture classique et il choisit entre tous les modèles qui s'offraient à son choix la *Maison carrée* de Nîmes, à ses yeux le plus parfait chef-d'œuvre de l'architecture romaine.

Mais il ne pouvait être question d'une copie servile : il fallait adapter ce temple à sa destination de Parlement provincial. Pour ces transformations nécessaires, Jefferson fit appel, comme l'impératrice Catherine II, aux talents de l'architecte français Clérisseau qui avait étudié spécialement les ruines romaines du

midi de la France[1] et qui passait à juste titre pour le meilleur connaisseur de l'antiquité.

Il est assez difficile de déterminer avec précision quelle est dans ce travail de mise au point la part de Clérisseau et celle de Jefferson. Ils finirent par se mettre d'accord sur la nécessité de réduire la profondeur du portique, le choix de l'ordre ionique, la suppression des pilastres sur les côtés. Ce qu'il est intéressant de souligner, c'est que la décoration extérieure est un mélange de classicisme romain et d'académisme français : les consoles et les guirlandes rappellent nettement le style de Gabriel.

Malheureusement, le plan initial ne fut pas exécuté intégralement et surtout l'édifice primitif a été malencontreusement défiguré après coup par l'adjonction de deux ailes qui abritent les délibérations du Sénat et de la Chambre des Représentants : de telle sorte qu'on a quelque peine aujourd'hui à reconnaître au premier abord dans le Capitole de Richmond une adaptation de la Maison Carrée de Nîmes. Cependant si l'on réussit, par un effort d'imagination, à faire abstraction de ces deux appendices qu'on voudrait pouvoir supprimer autrement que par la pensée, on arrive à retrouver dans le beau portique de la façade principale le rythme et les proportions du temple romain du sud de la France qui lui servit de prototype.

Malgré tout, l'importance historique de cet édifice reste considérable : le Capitole de la Virginie, cons-

1. Clérisseau avait publié en 1778 ses *Antiquités de la France*.

truit sous l'inspiration de Jefferson et avec la collaboration de l'architecte français Clérisseau sur le modèle de la Maison carrée de Nîmes, est en effet le premier monument de la renaissance classique aux États-Unis et même, peut-on ajouter, dans le monde entier : conçu dès 1785, longtemps avant la *Madeleine* de Vignon et la *Bourse* parisienne de Brongniart, c'est la plus ancienne tentative que l'on connaisse pour donner à un édifice public la forme d'un temple antique[1].

Le rôle de Jefferson dans l'élaboration des plans pour la construction du Capitole et du Palais présidentiel de Washington fut également prépondérant, et là encore il eut recours à la collaboration d'architectes français : le major L'Enfant et Étienne Hallet. Il leur conseille d'imiter pour le Capitole un des modèles de l'antiquité consacrés par l'admiration des siècles ou le Panthéon de Soufflot. Pour la maison du Président, au contraire, il préférerait qu'on s'inspirât des façades d'édifices modernes qui ont déjà reçu l'approbation de tous les bons juges : tels sont le frontispice du Louvre, les Garde-meubles de la Place de la Concorde et l'Hôtel de Salm. Dans un des nombreux projets qu'il dessina lui-même, il s'évertue à combiner dans une synthèse ingénieuse, mais un peu hybride, les trois monuments de l'architecture française moderne qui avaient toutes ses préférences : la façade principale est copiée sur la Colonnade de Perrault, les ailes sur les Garde-meubles de Gabriel ; quant à la façade sur le

1. Fiske Kimball. *Domestic architecture of the American colonies and of the early Republic*. New-York, 1922.

jardin, elle reproduit la disposition de la charmante rotonde en avant-corps de l'Hôtel de Salm.

Dans les plans de l'*Université de Virginie* à Charlottesville et dans l'arrangement de sa résidence privée de *Monticello*, on retrouve avec le souvenir des villas palladiennes la perpétuelle hantise des deux grandes passions de Jefferson : la Maison carrée et l'Hôtel de Salm. Le duc de La Rochefoucauld-Liancourt qui visita Monticello en 1796, remarque que Jefferson a rapporté de ses voyages en France des modèles en plâtre et des dessins, et qu'il s'en est servi pour améliorer le plan de sa maison. Il avait cherché en effet à rapprocher le plus possible sa résidence du type de l'Hôtel de Salm en construisant en saillie un salon circulaire surmonté d'un petit dôme et en adoptant pour l'intérieur la mode des alcôves à la française.

Jefferson avait introduit dans sa province natale de Virginie et dans la capitale fédérale de Washington le style classique français de Gabriel et de Rousseau dont il s'était épris pendant son séjour en France. Il était réservé à l'architecte Charles Bulfinch (1763-1844) de l'acclimater dans la Nouvelle-Angleterre et spécialement à Boston où il avait fait ses études à l'Université d'Harvard [1].

Bulfinch fit en 1784 un voyage d'études à Paris. Il s'était fait recommander au Directeur des Bâtiments du Roi, M. d'Angiviller, qui écrivit au premier peintre

1. Ellen S. Bulfinch. *Charles Bulfinch, architect*, 1896.

Pierre la lettre suivante que j'ai retrouvée aux *Archives Nationales*[1] :

« M. Bulfinch, Monsieur, qui vous remettra cette lettre, est un gentilhomme américain, plein de goût et de connaissance dans les arts, qui désire voir les premiers artistes français et leurs ouvrages. A ce titre vous avez droit de vous attendre à sa visite et vous partagerez sûrement avec moi le sentiment qui fait naître ce désir obligeant pour la nation. Ainsi il est superflu que j'ajoute que vous me ferez un vrai plaisir de procurer à M. Bulfinch le moyen de satisfaire son désir. L'Académie étant d'ailleurs le lieu qui contient en plus grand nombre les morceaux capitaux de l'école française, personne ne peut mieux que vous, en qualité de directeur, en faire les honneurs. »

Bulfinch étudia naturellement la coupole du Panthéon de Soufflot, qui s'appelait alors l'église Sainte-Geneviève, et s'en inspira plus tard dans ses projets pour les Capitoles de Boston (1795) et de Washington (1818). Il imite également l'ordonnance des garde-meubles élevés par Gabriel sur la place Louis XV dans les nombreux bâtiments qu'il construisit à Boston sur des soubassements percés d'arcades. C'est le style classique français qui domine dans sa colonnade du *Common*, dans son *University-Hall* de Harvard.

2. — Peintres.

Le premier peintre américain dont nous constations la présence à Paris est John Trumbull, originaire du

1. Archives Nationales. $O^1$1917.

Connecticut, qui avait appris le français dans une famille acadienne [1]. Il s'embarqua en 1780 pour Nantes, sur un vaisseau français, et fit un premier séjour à Paris où il vit Franklin. C'est à Londres, dans l'atelier de son compatriote Benjamin West, qu'il s'initia à la peinture d'histoire et qu'il conçut l'idée de représenter dans une sorte de cycle tous les grands événements de l'histoire nationale. Ces vastes toiles d'un classicisme assez froid, dont les esquisses plus vivantes sont conservées au Musée de l'Université de Yale, tapissent aujourd'hui la rotonde du Capitole de Washington.

En 1784, sur l'invitation de Thomas Jefferson, il se rendit à Paris où il apporta sa *Bataille de Bunker's Hill* et sa *Mort de Montgomery*, et où il commença à peindre sa *Déclaration d'indépendance*. Il en profita pour faire le portrait des officiers français qui figurent dans son tableau de la *Capitulation de lord Cornwallis*.

Il fut fort bien accueilli par ses confrères français, notamment par David qu'il trouva dans son atelier du Louvre, en train de travailler à son *Serment des Horaces*. Dans son Journal il en loue la composition et le dessin ; mais le coloris lui paraît froid. Lorsqu'en novembre 1786 il retourna à Londres, il avoue qu' « il avait la cervelle presque retournée par l'attention qu'on avait prêtée à ses tableaux à Paris et par la multitude de belles choses qu'il avait vues ».

Il revint une troisième fois en 1789. Il assista au

1. John Weir. *John Trumbull, a brief sketch of his life* New-York, 1901.

début de la Révolution, à la prise de la Bastille, vit le marquis de La Fayette s'efforçant de calmer la populace effervescente du faubourg Saint-Antoine.

De retour en Amérique, il s'occupa de faire graver ses tableaux d'histoire sur la Guerre de l'Indépendance. Le 21 novembre 1791 Washington écrivit à La Fayette pour tâcher de lui trouver des souscripteurs en France.

En 1797 John Trumbull reparut pour la quatrième fois à Paris. Il fut reçu par Talleyrand, par Mme de Staël et rapporta aux États-Unis une collection de tableaux jetés sur le marché à la suite de la Révolution.

Un autre peintre américain plus obscur, Joseph Wright dont nous avons déjà parlé à propos du masque de Washington qu'il fut chargé de prendre pour l'envoyer à Houdon, séjourna à Paris en 1782 avec sa mère qui s'adonnait à la sculpture en cire[1].

Il était patronné par Franklin qui s'efforçait de lui trouver des commandes et lui écrit de Passy le 28 février :

« Dear Sir,

« Inclosed are the directions of the ladies to whom I think you will do well to carry and show your performance. The former, Madame de Chauminot, will, I doubt not, employ you in taking her likeness, providing you are disposed and not exorbitant in your price. The time for waiting upon these ladies will be in the morning, from half past twelve to two, The sooner you go the better[2]. »

1. Il habitait à l'hôtel d'York, rue Jacob, faubourg Saint-Germain.

2. « Cher Monsieur, Vous trouverez ci-inclus les adresses des dames auxquelles je pense que vous ferez bien d'apporter et de montrer votre ouvrage. La première, Madame de Chauminot, vous emploiera, je n'en doute

Nous ignorons si Joseph Wright réussit à se faire agréer par M^me^ de Chauminot. En tout cas il était assez apprécié en Amérique puisqu'il fut chargé à son retour en 1783 de peindre le portrait de Washington.

Le portraitiste le plus populaire de Washington, Gilbert Stuart (1755-1828), séjourna également en France d'où il rapporta une esquisse de Louis XVI[1].

Après 1789, un certain laps de temps s'écoule avant que les peintres américains ne reprennent le chemin de Paris. Le courant ne se rétablira qu'à la fin du Directoire, lorsque la tourmente se sera définitivement calmée.

Le premier artiste américain qui se risque à Paris après la Révolution, Robert Fulton, est beaucoup plus connu comme inventeur que comme artiste[2]. Né en 1765 en Pennsylvanie, il commença par faire à Philadelphie métier de miniaturiste. En 1787, il part pour l'Angleterre avec une lettre de recommandation de Franklin pour le peintre Benjamin West, et en 1789 il a l'honneur d'exposer à la Royal Academy.

C'est alors que, malgré la Révolution, il interrompt son séjour à Londres pour faire un voyage de trois mois à travers la France. Il rapporta de ce premier

pas, à faire son portrait, pourvu que vous y soyez disposé et pas exorbitant dans vos prix. Le moment de rendre visite à ces dames sera dans la matinée, de midi et demi à deux heures. Le plus tôt sera le mieux. »

1. Mason. *Gilbert Stuart*, 1879.

2. Dickinson. *Robert Fulton engineer and artist*, London, 1913.

contact d'excellents souvenirs, à en juger par ce billet adressé à sa mère en 1790 :

« My little tour through France proved very agreeable and was of some service to me as a painter in as much as I saw the works of some of the most able masters in the art — which much improved my eye and taste[1]. »

Ce voyage d'exploration n'était que le prélude d'un séjour à Paris beaucoup plus prolongé, puisqu'il devait durer sept ans, de 1797 jusqu'en 1804, depuis le Directoire jusqu'à l'Empire. Il se lia d'amitié avec son compatriote Joel Barlow, poète et diplomate, dans la famille duquel il vécut pendant cette longue période.

A partir de ce moment, sa vocation d'ingénieur et d'inventeur semble l'emporter sur sa vocation de peintre. Il se fait délivrer en 1798 un brevet pour la construction des canaux navigables. Hanté par l'idée d'un bateau sous-marin qu'il appelle le *Nautilus mécanique*, il propose son invention au Directoire comme un moyen sûr de détruire la flotte anglaise et d'assurer ainsi l'indépendance des mers et la sécurité de la France.

Sa lettre au citoyen Directeur Barras, datée du 6 brumaire an VII (27 octobre 1798), est un document extrêmement curieux qui atteste ses sentiments répu-

1. Mon petit voyage en France m'a procuré beaucoup d'agrément et m'a été de quelque utilité en tant que peintre, du fait que j'ai vu les œuvres de quelques-uns des maîtres de l'art les plus habiles — ce qui a beaucoup affiné mon œil et mon goût.

blicains et pacifistes en même temps que sa sympathie pour la France révolutionnaire.

« Le commerce énorme de l'Angleterre, ainsi que son gouvernement monstrueux (*sic*), dépend de sa marine militaire. Quelques vaisseaux de guerre détruits par des moyens si nouveaux, si cachés, si incalculables, la confiance des matelots est anéantie et la flotte rendue nulle de l'époque de la première frayeur. Dans cet état de choses les Républicains en Angleterre se lèveront pour faciliter la descente des Français ou pour changer eux-mêmes leur gouvernement, sans verser beaucoup de sang et sans aucunes dépenses pour la France. L'Angleterre républicanisée, les mers sont libres; la liberté des mers deviendra le garant d'une paix perpétuelle à toutes les nations maritimes; d'une telle paix la France gagnera plus que toute autre nation à cause de sa grande population et de ses ressources. Ce ne sera qu'alors que le génie humain sentira généralement le prix des principes pour lesquels les Français se sont montrés si prodigues de leur sang dans tous leurs miracles de bravoure.

« Si, au premier coup d'œil, les moyens que je propose paraissent révoltants, ce n'est que parce qu'ils sont extraordinaires; ils ne sont rien moins qu'inhumains. Certainement c'est la manière la plus douce et la moins sanguinaire que le philosophe puisse imaginer pour renverser ce système de brigandage et de guerre perpétuelle qui a toujours vexé les nations maritimes — pour donner enfin la paix à la terre et pour rendre les hommes à leur industrie naturelle et à un bonheur jusqu'ici inconnu. »

Il est probable que l'invention du sous-marin n'était pas tout à fait au point : en tout cas le gouvernement français ne donna pas suite à cette proposition si séduisante d'un homme qui se faisait fort de mater

l'Angleterre pour assurer le bonheur de l'humanité. Mais Robert Fulton, aussi opiniâtre qu'inventif, ne se découragea point. Il prend en 1799 un brevet pour une « machine à fabriquer toutes espèces de cordes, câbles et cordages ». Sous le Consulat il fait à Rouen des expériences de plongée avec son *Nautilus* sous-marin et adresse un rapport sur les résultats aux citoyens Monge et Laplace.

Finalement, il s'attaqua au problème de la navigation à vapeur. Avant lui, le marquis de Jouffroy d'Abbans avait fait des essais sur le Doubs dès 1776 et sur la Saône en 1783. En 1791 un certain John Fitch s'était fait délivrer un brevet d'invention pour « un mécanisme propre à faire mouvoir des bateaux par le moyen d'une machine à feu ». Fulton avait donc eu des précurseurs dans ce domaine, et il perfectionna plus qu'il n'inventa. En 1803, encouragé par le nouveau ministre plénipotentiaire des États-Unis, Robert Livingston, il fit avec succès des expériences sur la Seine : c'est alors que Houdon modela son buste. Les expériences décisives devaient avoir lieu sur l'Hudson en 1807.

Malgré cette prodigieuse activité, Fulton trouvait encore le temps de s'occuper de peinture. Il fit notamment le portrait de Joel Barlow. Il obtint la concession d'un panorama dont le souvenir subsiste dans le nom du Passage des Panoramas et, précurseur en toutes choses, peignit en 1800 un *Incendie de Moscou* qui semble annoncer celui de 1812.

Ses déboires d'inventeur et sans doute son antipa-

BELTZ. — Portrait de Févret de Saint-Mémin.
(Musée de Dijon.)

thie de républicain pour Napoléon devenu empereur, le décidèrent à quitter la France en 1804. De retour en Amérique après une absence de dix-neuf ans, il publia en 1807 le poème de son ami Barlow : la *Colombiade*, dans une édition de luxe ornée d'un portrait gravé et de 10 planches.

Cet homme de génie, dont les relations intimes avec la France valaient d'être rappelées, mourut en 1815.

Fulton n'était en somme en peinture qu'un amateur. Mais son exemple fut suivi par quelques-uns des meilleurs peintres d'histoire et portraitistes de l'École américaine : John Vanderlyn, Washington Allston, Rembrandt Peale.

John Vanderlyn (1775-1852), né à Kingston dans l'État de New-York, a droit à une mention à part dans l'histoire des relations artistiques entre la France et l'Amérique : car il est le premier artiste américain dont le nom figure sur les registres d'immatriculation de l'Académie de Peinture de Paris.

Ce document peu connu et qui mériterait de l'être davantage (car il fait date) est ainsi libellé :

> Du 1er Frimaire an V (21 novembre 1795) Jean Vanderlyn. P.[1], natif de New-York en Amérique, âgé de vingt ans et demi, demeurant rue du Chantre n° 78, maison de Warwick, a justifié de son passeport.

Vanderlyn s'était en effet embarqué pour la France en 1796 et était entré dans l'atelier du peintre Vincent,

1. Abréviation pour peintre.

qui avait épousé Mme Labille-Guiard, rivale de Mme Vigée-Lebrun. Il exposa au Salon de 1800 sous le n° 368 « plusieurs portraits, parmi lesquels se trouve celui de l'auteur »[1].

Après ce premier séjour de cinq ans, il rentra en 1801 aux États-Unis, où il rapporta un grand nombre d'études exécutées à Paris. C'est à cette époque que se placent deux vues des *chutes du Niagara* qui furent gravées à Londres en 1804.

Dès le printemps de 1803, il retournait en France avec mission d'acquérir pour le compte de l'Académie Américaine fondée par Robert Livingston, ministre des États-Unis à Paris, des collections de moulages d'après l'antique et des peintures.

Un grand tableau d'histoire qu'il peignit à Rome : *Marius au milieu des ruines de Carthage*[2], lui valut à Paris en 1808 une médaille d'or qui lui fut remise publiquement par l'empereur Napoléon. Il copia au Louvre qui regorgeait à cette époque de chefs-d'œuvre de toutes les Écoles l'*Antiope* du Corrège et la *Danaé* du Titien. C'est ainsi qu'il se préparait à peindre son *Ariane à Naxos* (1812), qui est généralement considérée comme son chef-d'œuvre et que conserve aujourd'hui l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie à Philadelphie. Par leurs qualités comme par leurs défauts, ce *Marius* et cette *Ariane*, d'un modelé vigoureux, mais d'un coloris terne, marquent la rupture avec la tradition anglaise de Benjamin

1. Aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York.
2. Au Musée de Young. San-Francisco.

West : ce sont des morceaux spécifiquement davidiens.

L'influence de David qui consentit à poser pour lui est encore plus sensible dans les portraits qu'il exécuta à cette époque, notamment dans le *portrait de M. Wilder* (Musée de Cleveland) qui tient à la main une lettre portant cette suscription : Monsieur Sampson V. S. Wilder. Rue de Cléry. Paris. Le *portrait de M^me^ Wilder* par Samuel Waldo, qui lui fait pendant, n'est pas moins davidien d'esprit et de facture.

Vanderlyn retourna en 1815 aux États-Unis après la chute de l'Empire napoléonien. Il fut chargé de faire les portraits de plusieurs présidents : *Madison*, *Monroe*, *Washington*. Mais il se consacra surtout à l'industrie des panoramas, dont il avait pu constater le succès en France et qu'il s'efforça d'acclimater dans sa patrie. Dès 1814, en visitant Versailles, il avait conçu le projet d'une vue panoramique du château et des jardins. En 1817 la Corporation de New-York lui concéda le privilège de construire un panorama auquel il donna le nom de *New-York Rotunda* : il y exposa successivement des panoramas de villes (Paris, Versailles, Genève) et de batailles (Lodi, Waterloo). Le succès ne couronna pas sa tentative : à la suite de difficultés financières, il fut dépossédé de sa Rotonde qui fut transformée en Tribunal maritime.

Vers la fin de sa vie, il reparut une dernière fois à Paris sous le règne de Louis-Philippe. Il voulait se refaire la main pour peindre un grand tableau d'histoire : *Le Débarquement de Christophe Colomb*, qui lui avait

été commandé pour la décoration du Capitole de Washington. Mais l'œuvre dépassait ses forces. On prétend que ce tableau fut exécuté à Paris d'après ses dessins par un peintre français.

A la suite de Vanderlyn, d'autres artistes américains vinrent s'inscrire à l'Académie de Peinture de Paris. J'ai relevé sur les registres d'entrée conservés à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts la mention suivante :

4 fructidor an 12 (22 août 1804). Pierre-Elie Bange. P., natif de Philadelphie, âgé de 16 ans, demeurant rue du Parc Royal chez M. Blaise, peintre en porcelaine ; admis par M. Houdon pour l'école de bosse.

Le fameux Benjamin West, maître incontesté de l'École américaine, qui s'était fixé à Londres où il avait été élu, après la mort de Reynolds, président de la Royal Academy, profita en 1801 de la paix d'Amiens, qui rétablissait les relations depuis longtemps interrompues entre l'Angleterre et la France, pour venir à Paris. Cordialement reçu par Denon, conservateur des Collections nationales, il admira les chefs-d'œuvre rassemblés au Musée du Louvre : de là naquit peut-être l'idée de créer à Londres la *National Gallery*. Naïvement pénétré de son importance, il se croyait le point de mire de tous les regards. « Je me promenais au Louvre avec M. Fox, écrit-il, et je remarquai que beaucoup de gens se retournaient pour me regarder. Cela montre le respect des Français pour les Beaux-

Arts[1]. » Il ne lui vient même pas à l'esprit que cette curiosité de la foule pouvait s'adresser à son compagnon, le grand homme d'État anglais. Sa célébrité lui valut l'honneur d'être reçu en audience par le Premier Consul auquel il recommanda ingénument de suivre l'exemple de Washington et de laisser l'épée pour la charrue. Deux ans ne s'étaient pas écoulés que Napoléon se faisait couronner empereur à Notre-Dame.

Washington Allston (1779-1843), qui était censé le meilleur peintre américain après Benjamin West, passa d'Angleterre en France en 1804. Il vit le Louvre dans toute sa splendeur. Littéralement ébloui par cette accumulation de chefs-d'œuvre, il s'extasie devant « *the gorgeous concert of colors* » des toiles de Titien et de Véronèse. Il profita de son séjour à Paris pour copier un des Rubens de la Galerie du Luxembourg et peindre quatre tableaux. Il revint plus tard à Paris en 1817.

Rembrandt Peale (1778-1860) est le dernier peintre américain de cette période qui ait fait un long séjour à Paris. Il était le second fils de Charles Willson Peale dont le *portrait de Washington* avait failli servir de modèle à Houdon. S'imaginant naïvement que ses nombreux enfants étaient autant de grands peintres en herbe, ce père ambitieux avait baptisé l'aîné Raphaël, les autres Rubens, Van Dyck, Titien ; quant à sa fille, il l'avait affublée du prénom d'Angelica Kaufmann.

1. « I was walking with Mr. Fox in the Louvre and I remarked how many people turned to look at me. This shows the respect of the French for the Fine Arts. »

Le cadet, Rembrandt, est le seul qui justifia dans une faible mesure ces outrecuidants pronostics[1].

En 1801, il vint travailler à Londres sous la direction de Benjamin West. C'était presque toujours le premier stade. Mais la seconde étape fut Paris où il se rendit en 1807 pour admirer les trésors rassemblés par Napoléon au Musée du Louvre et peindre les portraits de Français célèbres. Il y retourna en 1809 avec sa femme et ses enfants. Il fut très bien accueilli par David qui lui demanda avec un étonnement flatteur pourquoi les meilleurs peintres anglais étaient tous américains, par Denon, directeur du Musée Napoléon, qui trouvait ses portraits presque égaux à ceux de Gérard et lui faisait entrevoir des commandes officielles. Néanmoins il préféra rentrer en Amérique après un séjour de quinze mois.

Les portraits français de Rembrandt Peale constituent une galerie d'hommes célèbres de l'époque napoléonienne qui mériterait d'être plus connue. Ce sont surtout des figures d'écrivains, de savants ou d'artistes avec lesquels il était entré en relations.

Cuvier, *Delambre* et *Gay-Lussac* représentent la science française et *Bernardin de Saint-Pierre*, à la Corcoran Gallery of Art de Washington, la littérature. La Pennsylvania Academy de Philadelphie a recueilli les artistes : *Denon*, *David* et *Houdon*.

Le portrait de Houdon requiert particulièrement

1. En 1804 Rembrandt Peale déclare qu'il s'appellera dorénavant Rembrandt tout court pour éviter des confusions avec son père et ses frères.

notre attention[1]. Postérieur de quelques années aux célèbres tableaux d'atelier de Boilly, c'est un des documents les plus précieux de l'iconographie du grand sculpteur. Rembrandt Peale avait fréquenté son atelier toujours largement ouvert aux Américains. Houdon lui montra le masque de Washington et consentit à lui accorder quelques séances de pose : il revit au naturel dans le portrait de Philadelphie avec son teint coloré, son large front dégarni et son air de bonhomie souriante.

A son retour en Amérique, Rembrandt Peale exécuta un portrait équestre de *Napoléon* (1810). Il devait revenir en France en 1829.

Ces indications sommaires suffiront sans doute pour révéler à beaucoup d'historiens d'art français et américains l'intimité des relations artistiques entre les deux pays dans la période comprise entre le règne de Louis XVI et la chute de Napoléon. Loin de nous la pensée de prétendre que l'influence de l'École anglaise transmise par Benjamin West, ne reste pas en définitive prépondérante. Mais il y a un *courant français* dont il faut tenir compte dans une plus large mesure. En 1803, Bonaparte est élu membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts de New-York. Londres est délaissé pour Paris. « A cette époque, comme l'écrit très justement M. Frank Jewett Mather, professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Prince-

1. Ch. H. Hart. Portrait of Jean-Antoine Houdon painted by Rembrandt Peale. *Art in America*, février 1915.

ton, l'art français a failli dominer les États-Unis[1]. »

L'influence française se manifeste d'abord dans l'architecture grâce aux émigrés : le major L'Enfant, Hallet, Mangin, Ramée, mais aussi grâce à des Américains tels que Jefferson et Bulfinch, qui rapportent de Paris à Richmond et à Boston le goût des nobles ordonnances classiques de Gabriel.

En peinture l'influence de David, dont les *Sabines* avaient été fort admirées aux États-Unis, balance celle de Reynolds. De même qu'il y a des Davidiens belges, suisses, allemands, il y a eu une école de *Davidiens américains* dont les représentants les plus typiques sont John Vanderlyn et Rembrandt Peale.

Malheureusement, ce mouvement si bien amorcé s'arrête ou tout au moins se ralentit à partir de 1815. Après l'époque héroïque de la guerre de l'Indépendance et de la fondation de la République vient une période de demi-sommeil qu'on appelle assez justement la *période provinciale* (1815-1865) pendant laquelle l'Amérique semble se recueillir, se replier sur elle-même avant de s'élancer à la conquête du monde.

1. Note parue dans le *Figaro*, 24 août 1923.

DEUXIÈME PÉRIODE

(1815-1865)

CHAPITRE IV

LES ARTISTES ET L'ART FRANÇAIS EN AMÉRIQUE

La période qui s'étend de 1815 à 1865 environ paraît creuse et presque dénuée d'intérêt si on la compare à celle que nous venons d'étudier. Toutefois, on aurait tort de s'en tenir aux apparences et de rester sur cette première impression. Si les architectes français en Amérique font totalement défaut, si notre École de sculpture n'est plus représentée que par la monnaie de Houdon, si aucun de nos grands peintres romantiques et réalistes n'a eu la curiosité ou l'occasion de traverser l'Océan Atlantique, l'art français continue cependant à agir comme un ferment en attendant qu'il redevienne à la fin du XIX^e^ siècle le principal éducateur de l'art américain.

1. — Sculpture.

Nous avons dit que l'École de sculpture américaine, paralysée par la persistance des préjugés puritains dans la Nouvelle-Angleterre, ne s'était développée que très tardivement, bien après l'architecture et la peinture. Le même phénomène s'est produit dans la Russie moderne où jusqu'au règne de Catherine II il fallut

avoir recours à des sculpteurs étrangers et, coïncidence curieuse, dans ces deux pays, c'est à l'enseignement de maîtres français qu'est due la naissance d'une sculpture nationale. De même que les premiers statuaires russes étaient tous élèves de Nicolas-François Gillet, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, le premier sculpteur américain Greenough apprit, comme il le reconnaît lui-même dans une lettre datée du 1er décembre 1833, « les premiers rudiments de l'art de modeler d'un Français nommé Binon qui demeurait à Boston ».

Qui était ce Binon ? D'où venait-il ? Sous quel maître s'était-il formé en France ? A la suite de quelles circonstances émigra-t-il en Amérique ? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'il travaillait à Boston vers 1820. Il est l'auteur d'un buste de *John Adams* qui ne suffirait pas à sauver son nom de l'oubli si le hasard n'avait fait de lui l'humble initiateur de la glorieuse École de sculpture américaine.

Si nous rappelons qu'un certain Augustin Chevalier exécuta les bas-reliefs qui décorent l'*Union Bank* de Baltimore, nous aurons dit le peu que nous savons des sculpteurs français établis en Amérique après 1815. Mais il y a lieu d'insister davantage sur un sculpteur de grand renom, sinon de très grand génie : David d'Angers qui, sans avoir jamais fait le voyage des États-Unis, noua de cordiales relations artistiques avec ce pays.

Lorsqu'on pénètre sous le dôme du Capitole de Washington, sorte de Panthéon consacré aux grands hommes, on se trouve en présence de trois œuvres

DUPLESSIS. — Portrait de Franklin.
(Collection M. Friedsam, New-York.)

de David d'Angers : les bustes colossaux de *Washington* et de *La Fayette*, et la statue en pied du président *Jefferson*.

David d'Angers professait une vive admiration pour Washington. Il en avait entendu parler par son mouleur Bœgler (Béglair) qui avait travaillé jadis pour Houdon et l'avait accompagné en Amérique. « Mon praticien Béglair, écrit-il dans ses *Souvenirs*[1], m'a dit plus d'une fois qu'il avait vu Washington travailler aux champs et ramasser le foin... Je comprends le sculpteur Houdon faisant le voyage d'Amérique dans le seul but de modeler la statue de Washington. » Son marbre original de *Washington*, sculpté en 1827, fut détruit par le feu en 1851, lors de l'incendie de la Bibliothèque du Congrès. La France l'a remplacé depuis par une réplique en bronze, fondue d'après le modèle en plâtre conservé au Musée d'Angers.

Quant au buste de *La Fayette* qui lui fait pendant, c'est un hommage de la Jeunesse républicaine française à l'Amérique[2]. La lettre que David d'Angers écrivit en 1828 au Président des États-Unis pour accompagner ce présent mérite d'être reproduite comme un témoignage éloquent de l'amitié franco-américaine.

« Monsieur le Président,

« J'ai fait le buste de La Fayette. J'aurais voulu lui élever une statue, non pour lui qui n'en a pas besoin, mais pour nous qui

1. Jouin. *David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1878.

2. David d'Angers en fit une répétition qu'il offrit à La Fayette lui-même et qui se trouve au château de La Grange en Brie.

éprouvons si vivement le désir d'exprimer l'amour et l'admiration qu'il nous inspire.

« Toute la jeunesse française envie et la jeunesse et la vieillesse de celui dont je vous envoie le portrait.

« Elle envie cette gloire qui fut conquise sur votre sol d'Amérique, à côté de l'immortel Washington et pour la défense de vos nobles droits.

« C'est au nom de cette jeunesse française, jalouse d'imiter tout ce qui est généreux et grand, que je vous offre l'ouvrage auquel mes mains ont mis le plus de soins.

« J'aurais voulu qu'il eût été plus digne du sujet et plus digne de la place que j'ambitionne de lui voir occuper. Oui, Monsieur, je voudrais que le buste de notre brave général, de notre illustre député fût élevé sur un cippe, dans la salle des séances du Congrès, auprès du monument érigé à Washington lui-même, afin que le fils fût à côté du père ou, si vous l'aimez mieux, que les deux frères d'armes, les deux compagnons de victoires ne fussent pas plus séparés dans notre culte qu'ils ne l'ont été dans leurs vœux et dans les périls.

« La Fayette est un des liens qui unissent les deux mondes. Il était allé il y a quelques mois, saluer encore une fois votre terre sacrée de justice et d'égalité...

« Je vous le rends à mon tour ou plutôt je ne vous rends que son image ; car il faut qu'il nous reste, lui, pour rappeler souvent à la tribune nationale lès principes éternels sur lesquels repose l'indépendance des États. »

La statue du président *Thomas Jefferson*[1] qui date de 1833, surpasse encore en importance ces deux bustes mémorables : c'est une des œuvres capitales de l'ar-

1. Il existe deux exemplaires en bronze de cette statue : à Philadelphie et au Capitole de Washington. M. Jefferson Levy en a offert en 1905 un moulage à la ville d'Angers. Le Louvre en possède un petit modèle en bronze.

tiste. Jefferson qui, après avoir été ministre plénipotentiaire à Paris, était devenu le troisième président des États-Unis, venait de mourir en 1826. Il était extrêmement populaire pour avoir frappé ce mot célèbre, devenu pour ainsi dire le cri de ralliement de tous les amis de notre pays : *Tout homme a deux patries, la sienne et puis la France.* Une souscription nationale fut organisée pour lui élever un monument. David d'Angers l'a représenté tête nue, la plume à la main, montrant la Déclaration d'indépendance qu'il rédigea en 1776. L'esquisse, plus vivante que la statue, a quelque chose de nerveux et de vibrant.

David d'Angers a sculpté en outre un buste colossal du fameux romancier *Fenimore Cooper*, plus populaire peut-être en France qu'en Amérique. Au Salon de 1857, son élève, Robert (1821-1874), exposait quatre groupes de *Cariatides* qui devaient être exécutées en pierre sur la façade de l'Académie de musique de Philadelphie.

2. — Peinture et Gravure.

La peinture française de cette époque est pauvrement représentée en Amérique : je ne parle pas, bien entendu, des tableaux acquis par les Musées et les collectionneurs, mais des tableaux français exécutés en Amérique ou pour l'Amérique. Quelques portraits de La Fayette et de Washington, des tableaux de batailles, des dioramas : voilà à quoi se réduit ce chapitre.

Ary Scheffer joue dans l'histoire des relations franco-

américaines un rôle assez analogue à celui de David d'Angers. En 1824 il offrit à l'Amérique un grand portrait en pied de *La Fayette* qu'il avait peint dans sa jeunesse au château de La Grange où il était reçu familièrement dans l'intimité du général. Ce tableau fait pendant au portrait de *Washington* par Vanderlyn dans la salle des séances de la Chambre des Représentants au Capitole de Washington. Ces deux effigies de grands hommes, que les origines hollandaises de leurs auteurs n'empêchent pas d'être de style très français, ont l'honneur d'être placées à droite et à gauche de la tribune.

Le Musée de Toulon possède un portrait de *Washington* par Nicolas Laugier, qui aurait été exécuté à Boston en 1835 d'après une peinture de Gilbert Stuart.

La défaite de l'armée anglaise par le général Andrew Jackson près de la Nouvelle-Orléans en 1815 a inspiré une aquatinte de Debucourt d'après H. Laclotte, officier du génie à l'armée de la Louisiane, et un grand tableau d'Eugène Lami conservé — sans grand soin — au Musée historique de La Nouvelle-Orléans.

Denis Volozon peint à Philadelphie vers 1820 des tableaux d'histoire, des paysages, des portraits. Le Lyonnais Régis Gignoux (1816-1882), élève de Paul Delaroche, vécut à New-York de 1844 à 1870. Hippolyte Sebron, ancien collaborateur de Daguerre au Diorama, y séjourna six ans, de 1849 à 1855 : il y fit une soixantaine de portraits, surtout au pastel, et peignit en 1850 une grande Vue du Niagara.

SAMUEL WALDO. — Portrait de Mrs Wilder.

JOHN VANDERLYN. — Portrait de M. Wilder.

(Musée de Cleveland.)

Enfin le peintre Constant Mayer, né à Besançon, élève de Cogniet, débarqua en Amérique en 1857 et fit de la peinture d'histoire dans le goût du tableau populaire de Leutze : *Washington traversant la Delaware*.

Rappelons pour mémoire le panorama de la *bataille de Gettysburg* par Philippoteaux et une immense toile allégorique peinte en 1870[1] par le peintre militaire Adolphe Yvon à la gloire des États-Unis. Les 34 États que comptait alors l'Union sont groupés autour de la figure symbolique de la République américaine qui accueille les émigrants européens et affranchit les nègres tandis que des Renommées, entourant la statue de Washington, proclament à son de trompe la gloire des États-Unis.

De tous ces artistes de talent et de notoriété assez modestes, le seul qui présente un intérêt réel est Charles-Alexandre Lesueur, naturaliste et dessinateur, qui passa plus de vingt ans en Amérique, de 1816 à 1839[2].

Il était né au Havre en 1778. Très éprouvé par la chute de l'Empire, il accepta la proposition du géologue américain William Maclure qui l'emmena aux États-Unis pour collaborer à ses travaux et rassembler les éléments d'une monographie des poissons de l'Amérique (American Ichtyology).

Il séjourna dix ans à New Harmony sur le Wabash,

1. Pour M. Stewart, de New-York.

2. Mme Loir. *Charles-Alexandre Lesueur, artiste et savant français en Amérique*. Le Havre, 1920.

affluent de l'Ohio, où Maclure avait fondé une sorte de phalanstère, puis il voyagea en *flat-boat* sur le Mississipi et finit par s'établir à Philadelphie où il enseigna le dessin et la gravure en taille-douce.

Rentré en France en 1839, il passa les dernières années de sa vie au Havre comme directeur du Musée d'Histoire Naturelle. C'est là que sont conservés en six volumes ses papiers[1] et ses dessins dont il serait désirable d'entreprendre la publication, ne fût-ce qu'à cause de leur valeur documentaire ; c'est une source précieuse de renseignements sur la civilisation américaine au début du XIX^e^ siècle.

La colonie française de New-York compte tout un petit peuple de graveurs, de lithographes surtout que Stauffer a soigneusement recensés : Joseph Ourdan, né à Marseille en 1803, qui émigra en 1821 à New-York et dont le fils Joseph-Prosper grava des billets de banque ; — Jean-François-Eugène Prudhomme, beau-frère de Thomas Gimbrède ; — Imbert, ancien officier de marine qui fut sous l'Empire prisonnier de guerre en Angleterre et passa en 1825 à New-York où il fonda le premier établissement lithographique ; — Jacques Wissler, graveur et lithographe strasbourgeois, qui s'installa en 1849 aux États-Unis.

On sait que Charles Méryon, le génial aquafortiste qui nous a laissé une suite incomparable de vues de Paris, grava en 1856 une *Vue panoramique de San Francisco*, d'une dimension inaccoutumée dans son

1. Il avait fini par s'exprimer en un jargon franco-anglais : il écrit par exemple la banque au lieu de la rive (bank).

œuvre. Mais il ne faudrait pas en conclure qu'il fit le voyage de Californie. Cette planche fut exécutée à Paris d'après des daguerréotypes imparfaitement raccordés. L'artiste s'acharna sur cette besogne ingrate au point, dit-il, d'en avoir le vertige.

CHAPITRE V

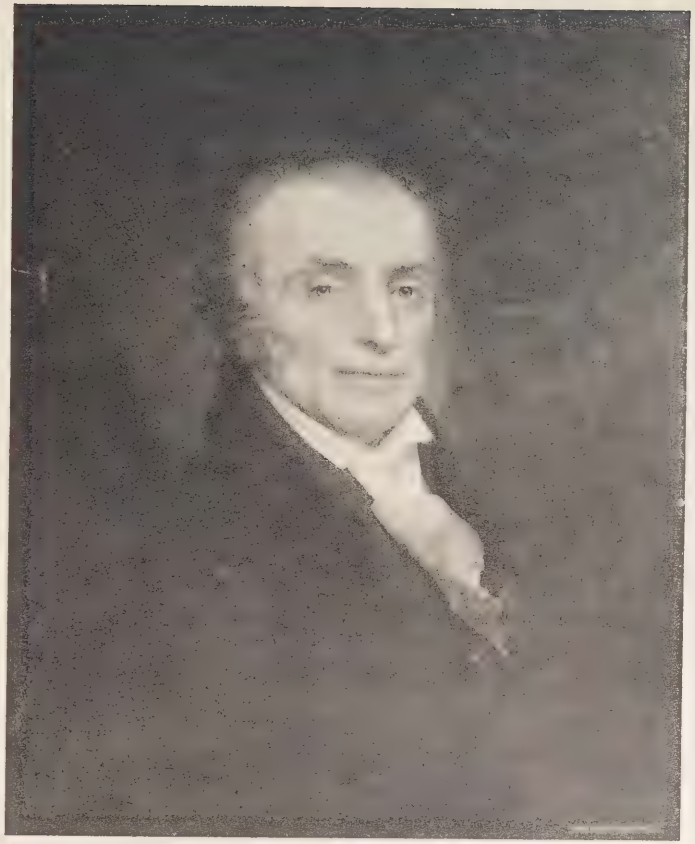
LES ARTISTES AMÉRICAINS EN FRANCE

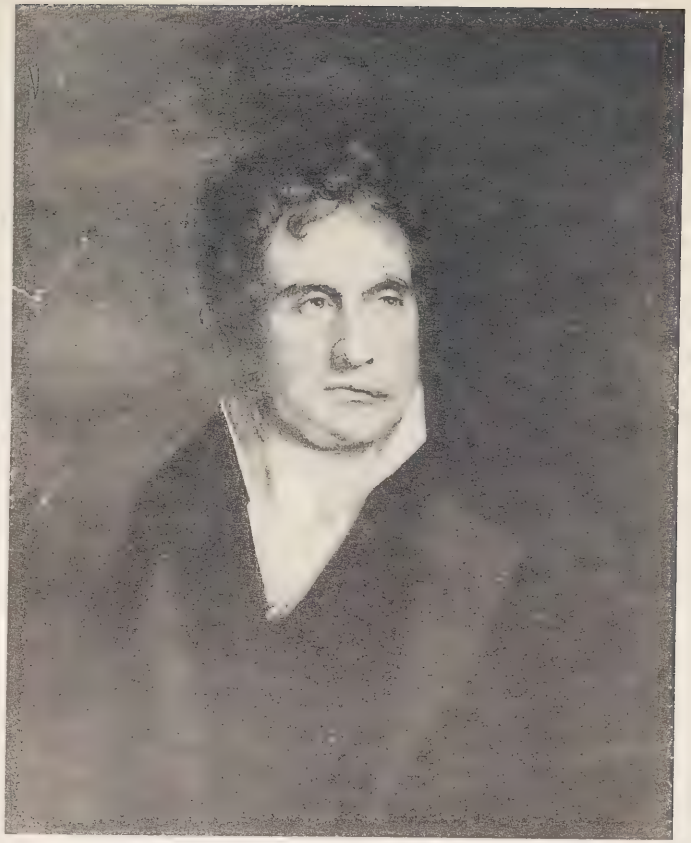
Si les architectes français semblent désapprendre le chemin de l'Amérique, en revanche les architectes américains commencent vers 1840 à faire des voyages d'études en France.

William Strickland (1787-1854), qui construisit à la fin de sa vie le Capitole de Nashville, dans le Tennessee, avait fait de 1835 à 1838 un voyage en Europe. Son album de dessins qui nous a été conservé contient des croquis du Pont du Gard, d'un pont suspendu à Chalon-sur-Saône[1]. Ce dernier détail est intéressant; car Strickland est l'un des premiers architectes américains qui aient introduit aux États-Unis les ponts suspendus qu'il était venu étudier en France.

En 1846 Richard Hunt entre à l'École des Beaux-Arts de Paris où il fut élève de Lefuel : c'est le commencement d'une tradition qui allait se poursuivre jusqu'à nos jours. Il participa aux travaux du Pavillon de la Bibliothèque compris dans les projets d'achèvement du Louvre. Plus tard, il s'inspira dans ses

1. Ce renseignement nous a été communiqué par M. Briquet, professeur à l'Université de Nashville.





REMBRANDT PEALE.

Portrait de Houdon.

Portrait de David.

(Pennsylvania Academy, Philadelphie.)

constructions du style de la Renaissance française.

Le meilleur architecte américain de cette époque, Henry Hobson Richardson, est également de formation toute française. Il fut reçu en 1860 à l'École des Beaux-Arts avec le numéro 18 sur 120 concurrents et resta six ans à Paris. Enthousiasmé par la beauté du style roman, l'art de nos vieux maîtres d'œuvre du XII[e] siècle lui arrachait cet aveu : « *How those old fellows had done the things I have been trying to do myself!* »[1]. C'est dans le style roman auvergnat qu'il construisit à Boston la sévère et maussade église de la Trinité.

Passons maintenant aux sculpteurs ou plutôt au sculpteur de cette génération. Horatio Greenough (1805-1852), qui avait été dégrossi à Boston par le Français Binon, compléta son éducation artistique à Paris où il arriva en 1831. Sa grande ambition était d'être admis à faire le portrait de La Fayette. Mais il était difficile d'obtenir du vieillard une séance de pose, d'autant plus qu'il avait déclaré que le buste modelé par David d'Angers serait le dernier. Le romancier Fenimore Cooper qui patronnait Greenough réussit cependant, à force d'instances, à faire revenir La Fayette sur sa décision. Il pouvait bien consentir une exception pour un sculpteur américain. « Eh bien ! finit par dire La Fayette sur un ton mi-plaisant mi-résigné, ce sera le buste américain, tandis que celui de David sera le buste français : si j'ai fait une promesse à David, elle ne comprenait pas l'Amérique. »

1. Comme ces gaillards-là savaient déjà bien faire les choses que j'ai essayé de faire moi-même.

Il est intéressant de comparer les deux versions. Le buste de David est plus idéalisé et a plus de style. Celui de Greenough est moins héroïsé, plus fidèle : il reproduit sans flatterie les traits massifs du héros vieilli et ses oreilles énormes si étroitement collées au crâne fuyant qu'à quelques pas de distance on ne les voyait plus.

Les peintres américains de la *période provinciale*, suivant l'exemple de leurs aînés, continuent à prendre, de plus en plus nombreux, le chemin de la France et à s'inspirer de l'art français.

Charles Robert Leslie visite Paris en 1817 avec Washington Allston et passe trois mois à faire des études d'après les tableaux du Louvre.

Samuel Morse (1791-1872) qui, à l'instar de Robert Fulton, exerça avec talent le métier de peintre avant d'inventer le *télégraphe écrivant*, vint à Paris quelques années plus tard, en 1824. On lui doit une vue de la Galerie du Louvre. Mais son œuvre la plus typique est un grand portrait en pied de *La Fayette* qui rivalise avec celui d'Ary Scheffer, peint à la même époque. Il orne une pièce du vieil Hôtel de Ville (City Hall) de New-York [1]. Le *héros des deux mondes* est debout, en pantalon nankin et gilet blanc, la main posée sur un socle qui porte les bustes jumeaux de Washington et de Franklin. L'influence de David et d'Ingres est ici indéniable, de même que dans les autres portraits de l'artiste.

1. Une étude pour ce portrait figure au petit Musée de la Public Library de New-York. Nous reproduisons cette étude en buste.

George Healy (1813-1894), qui est un des bons portraitistes américains de la première moitié du XIX^e^ siècle, a également étudié et travaillé à Paris. Il y était arrivé en 1834 avec l'intention d'y rester un ou deux ans ; il s'y attarda pendant seize ans. Après avoir recueilli la tradition de l'enseignement de David dans l'atelier du baron Gros, il se lia intimement avec le peintre Couture pour lequel il avait une vive admiration. Il exposa au Salon de 1855 deux grands tableaux d'histoire : *Franklin plaidant la cause des colonies américaines* et *Webster répliquant à Hayne*, qui lui valurent la médaille d'or. On peut voir dans la salle américaine du Musée de Versailles de nombreux petits portraits de sa main représentant les héros de la guerre de l'Indépendance : les uns originaux, les autres d'après Copley ou Trumbull. Au point de vue de son éducation artistique et de sa technique, on peut dire qu'il est plus français qu'américain.

George Catlin (1790-1872), le peintre aujourd'hui bien oublié des mœurs et des usages des Peaux-Rouges, le Fenimore Cooper de la peinture, a joui à Paris d'un moment de célébrité. Il avait exposé au Salon de 1846 les portraits de deux chefs indiens : Petit Loup et Graisse de dos de buffle. Le grand poète Baudelaire, qui fut en même temps le meilleur critique d'art de son époque, en rend compte avec sympathie. « M. Catlin, écrit-il, sait fort bien peindre et fort bien dessiner... Il a supérieurement rendu le caractère fier et libre et l'expression noble de ces braves gens... Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements,

ces sauvages font comprendre la sculpture antique. »

De même que l'École de peinture américaine avait eu ses *Davidiens* et ses *Ingristes*, elle produit vers 1850 une pléiade de disciples de l'*École de Barbizon*.

Le premier fut William Morris Hunt (1824-1879), frère de l'architecte, qui commença par être à Paris l'élève de Barye, puis de Couture. Il exposa aux Salons de 1852 et 1853, aux Expositions universelles de 1855 et 1867. Épris des tableaux de Millet, il résolut, pour étudier plus à son aise l'homme et le peintre, de le suivre à Barbizon[1]. En 1862 il retourna en Amérique et se fixa à Boston où il se fit l'apôtre de Millet. Un autre Bostonien, Edw. Wheelwright, fut également vers 1855 élève de Millet et a laissé sur lui d'intéressants souvenirs. De là datent les relations du peintre des paysans avec la ville de Boston qui possède la moitié de ses chefs-d'œuvre.

Les premiers paysagistes américains, Thomas Cole et Asher Brown Durand, qui descendait d'une famille de Huguenots, s'étaient inspirés de Poussin et de Claude Lorrain ; la génération suivante procède de Corot et de Th. Rousseau.

Au lieu d'aller à Dusseldorf et de se mettre à l'école d'Achenbach, George Inness, qui tenait sa première initiation du Lyonnais émigré Régis Gignoux, préféra se rendre à Paris. Ses paysages un peu inconsistants, mais pleins de charme, témoignent de sa passion pour Corot. D'après lui, l'œuvre d'art ne s'adresse pas

1. Sensier. *La vie et l'œuvre de J. F. Millet*, p. 145.

plus à l'intelligence qu'au sens moral : son objet n'est pas d'instruire ni d'édifier, mais d'éveiller une émotion.

Les mêmes tendances se retrouvent chez les autres paysagistes de cette époque, notamment chez Homer D. Martin, fervent admirateur de Corot, dont un des plus beaux tableaux exposé au Metropolitan Museum de New-York : la *Harpe des vents*, représente une rangée de peupliers frémissants au bord de la Seine.

Il resterait à dire un mot des graveurs américains en France. S. W. Cheney (1810-1856) travailla vers 1833 sous Isabey et P. Delaroche. Thomas Welch, né à Charleston en 1814, mourut à Paris en 1874. Grâce à cet enseignement, la technique longtemps rudimentaire fit de rapides progrès. Vers 1870, on n'aurait pu sans injustice souscrire à cette boutade d'un critique acariâtre : « En fait de gravures américaines, on ne connaît guère que les billets de banque. »

La période comprise entre 1815 et 1865 n'est donc pas aussi déshéritée au point de vue de l'histoire des relations artistiques entre les deux pays qu'il semble au premier abord. Mais les artistes américains en France tendent à devenir beaucoup plus nombreux que les artistes français en Amérique. Cette disproportion va encore s'accentuer dans la phase suivante, infiniment plus riche à tous égards.

TROISIÈME PÉRIODE

(1865-1925)

CHAPITRE VI

LES ARTISTES FRANÇAIS ET L'AMÉRIQUE

A mesure que les États-Unis, remis de la crise de la Guerre de Sécession, se peuplent et s'enrichissent, le marché américain offre naturellement des débouchés de plus en plus nombreux à la surproduction des artistes français. Mais en même temps le nationalisme fait des progrès : les artistes du pays prennent conscience de leur valeur et tendent à éliminer la concurrence étrangère.

C'est ce qui explique que le nombre des artistes français fixés en Amérique demeure très restreint. L'influence de l'art français se propage moins par les hommes que par les œuvres commandées ou importées, sans oublier l'action très efficace des artistes américains formés en France.

I. — Les architectes.

Les architectes sont les seuls qui fassent exception à cette règle[1]. La raison en est évidente. On peut bien exporter des statues ou des tableaux exécutés en

1. Jacques Gréber. *L'Architecture aux États-Unis*. Paris, 1920.

France ; on ne peut pas exporter des édifices. Les églises ou les palais doivent se construire sur place sous la direction effective de l'auteur des plans.

Aussi le nombre des architectes français qui ont travaillé en Amérique dans ces vingt dernières années est-il relativement important. Ils se répartissent en deux catégories assez tranchées : les *constructeurs* et les *instructeurs*.

Ceux qui ont élevé aux États-Unis les monuments les plus remarquables sont indiscutablement Emmanuel Masqueray et Paul Cret.

C'est en 1904 que Masqueray fit ses débuts en Amérique comme chef des travaux d'architecture à l'Exposition de Saint-Louis. Distingué et patronné par Mgr Ireland, évêque de Saint-Paul, qui appartenait à l'Ordre de Saint-Sulpice, il le suivit dans son diocèse où un vaste champ s'ouvrit à son activité. Il construisit dans un style un peu massif qui rappelle l'église Saint-Augustin de Paris l'imposante *cathédrale catholique de Saint-Paul* dont la coupole surmontée d'un lanternon commande le panorama de la cité. La *procathédrale de Minneapolis*, la ville jumelle, dont la décoration est également inachevée, s'éleva sur ses plans dans le même style. Tous ces travaux sont du domaine de l'architecture religieuse.

L'œuvre de M. Paul-Philippe Cret, né à Lyon le 23 octobre 1876, qui professe depuis près de vingt ans à l'Université de Pennsylvanie, est infiniment plus variée. Sa grande notoriété date du concours ouvert pour la construction du siège du Bureau international des Répu-

bliques américaines (*Pan American Union*) à Washington, d'où il sortit vainqueur. Ce palais, qui sert de lieu de réunion aux délégués des différentes républiques de l'Amérique du Nord et du Sud, a été décoré dans le style mexicain. Les bâtiments d'un luxe sobre, très ingénieusement adaptés à leur destination, sont groupés autour d'un patio fleuri qu'un vitrage mobile permet de transformer en jardin d'hiver. L'ensemble est d'une grande distinction, classique sans banalité, pittoresque sans surcharge, et manifeste excellemment dans la capitale fédérale les meilleures qualités de l'architecture française.

Le *Pan American Building* ne pouvait manquer d'attirer l'attention sur le jeune architecte : il avait dès lors le pied à l'étrier. On lui confia successivement la construction de la *Bibliothèque d'Indianapolis*, d'un arc de triomphe (*Memorial Arch*) à Valley Forge en Pennsylvanie. Il a actuellement en chantier deux entreprises colossales : le nouveau Musée des Beaux-Arts (*Institute of Arts*) de Detroit, qui sera digne de cette ambitieuse rivale de Chicago, et un pont suspendu sur la Delaware à Philadelphie. Sa charmante petite fontaine commémorative de l'héroïque Quentin Roosevelt, mort pour la France pendant la Grande Guerre, à Chamery, montre la souplesse de son talent, aussi à son aise dans le gracieux que dans l'énorme.

L'influence de l'architecture française est sensible jusqu'en Californie. Le plan général de la splendide *Université de Californie*, à Berkeley, sur la rive orientale de la Baie de San Francisco, a été élaboré par

Émile Bénard qui fut classé premier au Concours international de 1899. Malheureusement, la construction du Palais législatif de Mexico, dont il fut chargé à la même époque, ne lui permit pas de diriger lui-même l'exécution de ce plan grandiose.

Un des édifices qui représentent le mieux l'architecture française aux États-Unis, bien que ce ne soit à vrai dire qu'une copie agrandie ou une adaptation du gracieux Hôtel de Salm élevé par Rousseau à la fin du XVIII[e] siècle sur le quai d'Orsay, est le *Palais Californien de la Légion d'Honneur* (Californian Palace of the Legion of Honor) à San Francisco. Ce palais édifié grâce à la générosité de Mrs. de Bretteville-Spreckels dans un site admirable, au sommet d'une colline qui domine le détroit de la Porte d'Or (Golden Gate) et d'où l'on découvre à la fois l'Océan Pacifique et la ville de San Francisco, n'est que la reproduction en matériaux durables du pavillon provisoire en staff élevé par le gouvernement français pour l'Exposition internationale de 1915. L'architecte de ce pavillon, M. Henri Guillaume, frère du célèbre caricaturiste Albert Guillaume, fut chargé de le mettre au point pour en faire un Musée d'art franco-américain. Rien n'est plus typiquement français, en effet, que le charmant hôtel du quai d'Orsay dont Jefferson était déjà tombé amoureux et ce n'est pas sans nostalgie qu'un voyageur français voit se profiler sur cette Acropole du Pacifique la silhouette familière d'un petit palais parisien [1].

1. Il a été inauguré le 11 novembre 1924, jour du sixième anniversaire de l'armistice.

ARY SCHEFFER. — Portrait de La Fayette.
(Capitole de Washington.)

A vrai dire, l'hôtel de Salm est aussi dépaysé sur un promontoire californien, que le Parthénon dans le parc de Nashville (Tennessee). En outre, il a fallu nécessairement agrandir, pour les porter à l'échelle du paysage, les proportions de ce délicat bijou ; on a dû aveugler les baies latérales et ouvrir des plafonds vitrés pour pouvoir accrocher et éclairer les tableaux. Toutes ces modifications inévitables ont altéré la pureté du modèle qu'il s'agissait de reproduire. Mais ces réserves faites, le Palais Californien de la Légion d'Honneur n'en est pas moins un hommage émouvant rendu à la supériorité de l'architecture française classique, qui semble prendre ainsi possession du Pacifique.

Le classicisme français, longtemps sacrifié au *style Tudor* anglais qui règne dans les Universités de l'est et au style espagnol des *Missions* qui fleurit au sud et à l'ouest des États-Unis, semble d'ailleurs faire des progrès. La preuve en est que notre compatriote M. Jacques Gréber, architecte urbaniste et paysagiste de grand goût et de grand talent, auteur d'une étude bien informée et abondamment illustrée sur *L'Architecture aux États-Unis*, a été chargé dans ces dernières années de dessiner ou de remanier dans le style de Le Nôtre les jardins qui complètent si harmonieusement les résidences des milliardaires américains : villas ou palais de M. Clarence H. Mackay à Roslyn (Long Island), de Mrs Hamilton Rice à Newport, de M. Joseph Widener à Elkins Park et de M. Stotesbury à Whitemarsh Hall près de Philadelphie. Continuant la tradition du major L'Enfant, il a en outre établi un

plan d'embellissement de la ville de Philadelphie avec une magnifique avenue reliant l'Hôtel de Ville au nouveau Musée du Parc Fairmount.

A cette liste d'architectes français contemporains qui ont travaillé aux États-Unis il faudrait ajouter encore les noms de M. Chédanne, à qui est dû le fastueux hôtel de feu le sénateur Clark sur la 5e Avenue à New-York, et de M. Ulrich, architecte d'origine alsacienne qui est en train d'élever à Buffalo l'église *Notre-Dame des Victoires*.

Les instructeurs sont beaucoup plus nombreux que les constructeurs. L'architecture est en effet, de tous les arts, celui qui intéresse le plus les Américains et il n'y a guère d'Université ou d'Institut technique qui n'ait son École d'architecture. Comme l'École des Beaux-Arts de Paris jouit d'un prestige incomparable, c'est à des architectes français, élèves diplômés de cette École et généralement Grands Prix de Rome, qu'on s'est adressé de préférence pour occuper ces chaires et diriger cet enseignement[1].

C'est surtout à Boston, qui possède deux Écoles d'Architecture, à l'Institut de Technologie du Massachusetts et à l'Université Harvard, que les instructeurs français ont joué un rôle essentiel. A l'*Institut de Technologie* se sont succédé : Létang, élève de Vaudremer, qui fut consulté pour l'érection de la Public Library construite à l'imitation de la Biblio-

1. Je tiens ici à remercier M. Arnal, professeur d'architecture à l'Université de Minneapolis, qui a bien voulu dresser à mon intention la liste de ses confrères.

thèque Sainte-Geneviève de Paris ; — Despradelles, brillant professeur qui ne se cantonna pas dans son enseignement et participa comme « adviser » à l'établissement des plans du nouvel Institut de Technologie, du Musée des Beaux-Arts, d'un hôpital, du « Beacon of Progress » ; — A. Le Monnier et A. Ferran. Cette chaire est occupée aujourd'hui avec une grande distinction par M. Carlu.

L'*Université Harvard* a engagé de son côté comme professeurs d'architecture Eug. Duquesne et J.-J. Haffner, tous les deux Grands Prix de Rome.

L'*Université Columbia* de New-York s'est adressée à Maurice Prévot, l'Université Cornell d'Ithaca à Jean Hébrard et à Georges Mauxion.

Les Universités du Middle West ont suivi cet exemple, M. Grapin professe actuellement à l'Institut Carnegie de Pittsburgh, M. Gabriel Ferrand à l'Université Washington de Saint-Louis, M. Léon Arnal à l'Université du Minnesota à Minneapolis.

Il y a lieu de prévoir pour l'avenir un ralentissement, sinon un arrêt, de cet afflux d'instructeurs français : non que l'expérience ait donné de mauvais résultats ou que le prestige de l'École française ait décliné — bien au contraire, — mais tout simplement parce que la nouvelle génération d'architectes américains suffira de plus en plus à remplir ces cadres.

Quoi qu'il advienne, l'exemple d'architectes tels que Masqueray et surtout Paul Cret, l'enseignement d'une élite de professeurs auront porté leurs fruits : d'autant plus que l'influence de ces architectes fran-

çais des États-Unis est puissamment soutenue et renforcée par celle des maîtres de l'École des Beaux-Arts de Paris, sous la direction desquels se sont formés tant d'architectes américains.

2. — La sculpture.

Je dis à dessein la sculpture et non les sculpteurs : car à l'exception du décorateur Léon Hermant qui, après avoir longtemps travaillé à Saint-Paul avec E. Masqueray, s'est associé aux travaux de P. Cret à Philadelphie, on ne pourrait pas citer un seul nom de sculpteur français de quelque valeur fixé aux États-Unis [1].

En revanche, les grands sculpteurs français du XIX[e] siècle, depuis Barye jusqu'à Rodin, n'ont cessé d'exécuter pour leurs admirateurs américains des commandes souvent très importantes. Il n'est pas rare de voir sur les places publiques des grandes villes américaines des statues exécutées et fondues à Paris.

A l'entrée du port de New-York, les voyageurs et les émigrants sont accueillis par une statue colossale de la *Liberté éclairant le monde* (Liberty enlightening the World), dressée sur un îlot de la rade, qui est l'œuvre du sculpteur alsacien Bartholdi (1876).

On croit généralement que cette statue, qui symbolise si bien la communauté d'idéal des deux Républiques, fut offerte par le gouvernement français à l'occasion du centenaire de la proclamation de l'indépendance

1. Je ne parle pas de sculpteurs de passage qui viennent pour ainsi dire en tournée comme des acteurs ou des virtuoses, pour faire quelques bustes.

SAMUEL MORSE. — Portrait de La Fayette.
(Bibliothèque Publique, New-York)

des États-Unis en témoignage de gratitude pour la sympathie dont les Américains avaient fait preuve à notre égard en 1870. En réalité, elle aurait été projetée avant la guerre franco-prussienne par un comité de Républicains français désireux de faire une manifestation politique contre la dictature de Napoléon III[1].

Bartholdi avait déjà précédemment exposé au Salon de 1873 le modèle en plâtre d'une statue de *La Fayette* débarquant en Amérique qui fut offerte par le gouvernement français à la ville de New-York : elle a trouvé place sur le pourtour d'Union Square, non loin du *Washington* de Brown. Pendant son séjour à New-York il s'était lié dans l'atelier du peintre La Farge avec l'architecte américain Richardson, qui lui demanda en 1874 les modèles de quatre bas-reliefs symbolisant les étapes de la vie chrétienne pour la décoration du clocher de *Brattle Street Church* à Boston.

A Washington, en face de la Maison Blanche se dresse un monument en bronze de *La Fayette*, élevé par le Congrès « en commémoration des services rendus par le général La Fayette et ses compatriotes durant la lutte pour l'indépendance des États-Unis d'Amérique ». Cette statue fondue à Paris par Demonvillier est l'œuvre collective de Falguière et de Mercié.

A Mercié seul appartient la statue équestre du *général Lee* qui se profile à Richmond sur un piédestal démesuré, au centre d'une place circulaire. La capitale de la Virginie possède ainsi, outre le *Washington* de

1. Une réduction en bronze, offerte par la colonie américaine, décore à Paris le pont de Grenelle.

Houdon, une œuvre représentative de la sculpture française moderne.

Sur la grande place de Baltimore, qui semble consacrée au génie de Barye, M. Walters, qui a réuni dans son musée l'œuvre complet de l'artiste en exemplaires de choix, a érigé à ses frais un ensemble monumental constitué par le *Lion au serpent* entouré de répliques en bronze des quatre groupes des pavillons du Louvre : *la Paix*, *la Guerre*, *l'Ordre*, et *la Force*. Frémiet, l'auteur de la *Jeanne d'Arc* de la Place des Pyramides, est représenté sur ce Forum par une statue équestre de *John Eager Howard*.

Un animalier de moindre envergure, Auguste Cain, a exécuté pour le Central Park de New-York un groupe décoratif d'un tigre apportant un paon à ses petits.

Enfin, bien que Rodin n'ait jamais exécuté pour les États-Unis de monument comparable à celui du général Sarmiento à Buenos-Ayres, sa popularité prodigieuse est attestée par d'innombrables répliques du *Penseur* qui se dressent au seuil de presque tous les Musées. Il y a au Métropolitan Museum de New-York toute une galerie Rodin avec de nombreux bustes d'Américains et d'Américaines, offerts par M. Ryan. Devant le Palais Californien de la Légion d'Honneur, qui est en grande partie consacré à son œuvre, se dresse depuis peu une réplique du groupe des *Destinées* de la Porte de l'Enfer, hommage à la mémoire d'un des chefs les plus aimés de la colonie française et plus spécialement alsacienne de San Francisco, M. Raphaël Weill de Phalsbourg.

3. — La peinture.

Le compte des peintres français qui ont travaillé ou simplement voyagé aux États-Unis depuis 1870 serait presque aussi vite fait que celui des sculpteurs.

Degas fit en 1872 un voyage à La Nouvelle-Orléans où habitaient son frère et son oncle. Il en rapporta deux portraits de famille : *La femme à la potiche* (Louvre, Collection Isaac de Camondo), qui n'est autre que sa belle-sœur, et *Le comptoir de cotons à La Nouvelle-Orléans* (Musée de Pau), où figurent son oncle examinant un échantillon et au second plan son frère René Degas lisant dans un journal le cours de la Bourse. On ne voit pas que ce séjour très bref en Louisiane ait eu la moindre influence ni sur son œuvre ni sur la peinture américaine.

La visite d'Albert Besnard à l'exposition internationale de Pittsburgh, où il avait été invité par l'Institut Carnegie, a été également très brève. Le seul peintre français connu qui se soit résolument expatrié et qui ait réussi à prendre pied à New-York est Caro-Delvaille dont on peut voir un beau portrait de femme au Musée de Brooklyn.

En revanche, quelques-uns de nos plus grands peintres décorateurs ont exécuté des commandes importantes pour l'Amérique. L'Hôtel Vanderbilt à New-York s'est orné vers 1880 de toute une série de plafonds de Paul Baudry et surtout de panneaux décoratifs de Galland qui a peint en style Véronèse *Le Départ pour le tournoi*,

Le Pas d'armes, *Les Préparatifs de fête*, *Le Retour des vendanges*.

En 1891 le Conseil des Trustees de la Bibliothèque publique (Public Library) de Boston demanda à Puvis de Chavannes de décorer le grand escalier de cet édifice[1]. A cette époque l'artiste était déjà vieux et hésitait à entreprendre un travail considérable pour un monument qu'il n'avait jamais vu, qu'il ne verrait jamais. « L'affaire, écrit-il tout net, ne me tente nullement et j'ai soif de repos. »

La ténacité et la bonne grâce de ses admirateurs américains parvinrent à triompher de sa résistance.

« L'architecte de Boston, confiait-il à un ami, m'a envoyé un ambassadeur avec de telles instructions, une soumission si absolue, une telle liberté pour moi, répondant à toutes les objections par le désir dominant de me conquérir, qu'un refus net devenait une brutalité. Que voulez-vous qu'on réponde à un homme qui vous dit : on vous attendra dix ans et plus, s'il le faut, tant que vous voudrez !... J'avais beau lui montrer ma barbe blanche ; rien n'y a fait. Je dois vendredi matin aller voir une réduction en plâtre du monument — réduction faite à mon intention. »

L'artiste, vaincu par la persuasion, se mit donc à l'ouvrage dans le vaste atelier qu'il s'était fait construire à Neuilly. Tout était terminé en 1894.

« Boston, écrit-il non sans quelque mélancolie, avance doucement dans l'épaisse chaleur de Neuilly. Septembre en verra probablement la fin : ainsi disparaîtront de l'autre côté de

1. André Michel. *L'art de notre temps*, Paris, 1911.

E. MASQUERAY. — Cathédrale de Saint-Paul.
Minnesota.

l'Océan trois années de ma vie. Plus jamais je n'accepterai pareille besogne. Je suis comme un père dont les filles entreraient au couvent. »

L'élève de Puvis, Victor Koos, traversa l'Atlantique avec les précieuses toiles pour les maroufler et veiller à leur installation.

Ce grand ensemble décoratif est une des dernières œuvres conçues par Puvis avant la *Sainte-Geneviève veillant sur Paris endormi* du Panthéon, qui est comme son testament; c'est aussi le seul qui ait été peint pour un pays étranger et qu'on puisse admirer hors de France : circonstance qui augmente encore son prix pour l'Amérique et la ville de Boston, justement fière de ce privilège.

Rappelons l'ordonnance générale de cette composition grandiose. Au centre, en face du somptueux escalier de marbre cipolin qui conduit à la salle de lecture de la Bibliothèque, *les Muses inspiratrices acclament le génie messager de lumière :* légères et aériennes, elles accourent à tire d'aile en frôlant de leurs longues robes blanches le frais gazon du Bois sacré. De chaque côté de la porte veillent deux figures sculpturales peintes en camaïeu : l'*Étude* et la *Méditation.*

Sur les parois latérales de l'escalier, l'artiste a symbolisé dans huit panneaux allongés, comme il l'avait déjà fait dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, les différents genres de poésie et de science. La *Poésie épique* est incarnée par le vieil Homère que couronnent

ses filles l'Iliade et l'Odyssée, la *Poésie dramatique* par Eschyle regardant au bord de la mer bleue un îlot rocheux au sommet duquel Prométhée enchaîné se tord dans ses liens, la *Poésie bucolique* par Virgile méditant ses Géorgiques. La *Philosophie* nous apparaît sous les traits de Platon et d'Aristote devisant sous les galeries d'un portique. L'*Histoire* voit surgir du sol éventré les ruines d'un temple enseveli. Deux pâtres chaldéens, les yeux levés vers les étoiles, symbolisent l'*Astronomie*.

Toutes ces idées étaient relativement faciles à exprimer avec le répertoire d'allégories qui depuis la Renaissance a cours dans les ateliers. Mais pour exprimer en langage de peintre les conquêtes de la science moderne, il y avait tout un vocabulaire nouveau à créer[1].

« Mettez-vous, disait Puvis à un interlocuteur, dans l'état d'esprit d'un homme à qui l'on demanderait d'exprimer en images sensibles et claires les travaux d'un Berthelot, d'un Chevreul, d'un Pasteur. Cet état d'esprit, je l'ai traversé pendant des années. Les tortures qu'il m'a infligées n'ont pas de nom et ce n'est pas fini. Je sue sang et eau sur mes derniers panneaux pour Boston. Arriverai-je à réaliser ce que je cherche et à rendre concrète, par des couleurs et des formes, l'idée de la chimie ou de l'électricité? Sera-ce l'à peu près? Sera-ce la trouvaille? »

L'élégante solution de ce problème ardu ferait presque douter d'un si laborieux effort.

La *Chimie* est tout simplement une femme observant

1. Thiébault-Sisson, *Puvis de Chavannes d'après des souvenirs personnels*. Feuilleton du *Temps*, du 11 janvier 1925.

avec attention les phénomènes qui s'élaborent dans un creuset. Quant à la *Physique* ou plutôt à l'*Électricité*, elle est concrétisée en formes plastiques par deux figures volantes, l'une vêtue de blanc, l'autre voilée de deuil qui courent parallèlement le long des fils du télégraphe en cherchant, semble-t-il, à se dépasser : la première est la messagère de bonnes nouvelles, la seconde est celle qui apporte les mauvaises nouvelles. Avouons que ce rébus a besoin d'être déchiffré. Ce n'en est pas moins une invention très ingénieuse et il faut admirer ce tour de force d'un symboliste aux abois.

Au second étage de la Bibliothèque de Boston se déroule un autre cycle de fresques qui furent commandées ultérieurement au célèbre peintre américain John S. Sargent. Sans vouloir médire de ces compositions très célèbres et qui ne sont pas sans mérite, il est permis de penser que rien ne pouvait mettre davantage en relief la supériorité des peintures de Puvis. Sargent a été un aquarelliste plein de verve, un portraitiste de grand style : ce n'était pas un décorateur. Ses fresques confuses et bariolées ne sont que de grandes enluminures. On ne peut manquer d'être frappé par comparaison de la noblesse et de la sérénité des compositions de Puvis de Chavannes qui possédait mieux que personne l'art d'animer les murailles. La Bibliothèque de Boston est devenue grâce à lui un sanctuaire où les peintres décorateurs devraient se rendre en pèlerinage.

4. — L'art décoratif.

Un mot pour finir sur l'art décoratif français en Amérique. La prédilection des Américains pour le meuble anglais ou hollandais a entravé l'importation de meubles français anciens et modernes. En revanche, nos industries du vitrail et de la tapisserie ont reçu très bon accueil.

Deux peintres verriers français ont travaillé pour l'Amérique, Alfred Gérente a fait plusieurs vitraux pour Philadelphie et Baltimore. Au Salon de 1895 Nicolas Lorin exposait le dessin aquarellé d'une grande verrière destinée à la cathédrale de New-York, représentant des scènes de la vie de la Vierge. Cette verrière fut achevée en 1875 en même temps qu'une autre représentant le martyre de saint Laurent.

Dans son livre sur *La culture artistique en Amérique*[1], Bing raconte que vers 1880 plusieurs verriers français, notamment Bournique et Contat, qui avaient découvert l'art de couler des plaques de couleurs chatoyantes, à surfaces inégales, quittèrent la manufacture de Baccarat pour s'établir dans un faubourg de Brooklyn. Soutenus par les encouragements de John La Farge et de Louis Tiffany, ils donnèrent à cette industrie nouvelle une remarquable extension. La petite ville de Kokomo dans l'Indiana, où l'on utilise les gaz naturels qui se dégagent du sol pour fabriquer du verre coloré

1. S. Bing. *La culture artistique en Amérique*. Paris, 1896.

P. CRET. — Palais de l'Union panaméricaine.
Washington.

dans la pâte, compte plusieurs de ces usines dont l'une était en 1896 dirigée par un Français.

L'art de la tapisserie, cultivé en France depuis des siècles, est devenu chez nous un art national : à ce point que le terme de *Gobelins* a passé, après celui d'*Arrazzi*, dans presque toutes les langues de l'Europe comme synonyme de tapisserie. Aussi le gouvernement français a-t-il maintes fois offert à l'Amérique, en témoignage de reconnaissance, des ouvrages de la Manufacture des Gobelins.

Le Palais Californien de la Légion d'Honneur a reçu la *Vie de Jeanne d'Arc* tissée d'après les cartons de Jean-Paul Laurens. Quant à la ville de Philadelphie, sa participation à la Grande Guerre lui a valu une tapisserie de Jaulmes, traitée dans le goût de l'*Histoire du Roi* de Lebrun, qui glorifie *Le départ des troupes de Pennsylvanie défilant sur la place de l'Indépendance.*

Ainsi l'art français sous toutes ses formes pénètre l'Amérique.

CHAPITRE VII

L'ART FRANÇAIS DANS LES MUSÉES ET LES COLLECTIONS D'AMÉRIQUE

Depuis l'époque déjà lointaine où Durand-Gréville essayait de dresser dans la *Gazette des Beaux-Arts* l'inventaire des principales galeries privées aux États-Unis[1], les Musées publics et les collections particulières se sont multipliés et enrichis au delà de toute prévision. En 1887, il n'y avait guère aux États-Unis que cinq ou six grandes collections. La Galerie Vanderbilt, la plus célèbre de toutes, était renommée pour ses plafonds de Baudry et ses Meissonier; on y admirait *Les gorges d'Apremont* de Th. Rousseau et *Le Semeur* de Millet. Puis venait la Collection Walters de Baltimore qui s'est prodigieusement développée depuis, mais qui possédait déjà à cette époque des chefs-d'œuvre tels que *Le Martyre de saint Sébastien* de Corot, *Le givre* de Th. Rousseau et *Le parc à moutons* de Millet. La ville de Boston était déjà réputée pour ses nombreux Millet, acquis par différents collectionneurs grâce à la propagande effrénée de William

1. Durand-Gréville. La peinture aux États-Unis. Les galeries privées. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.

Morris Hunt, frère de l'architecte, qui avait fait le pèlerinage de Barbizon.

Ce qui frappe dans ces premières collections américaines, c'est que la peinture française n'y est représentée, exception faite pour l'École de Barbizon, que très pauvrement. Les tableaux de l'École hollandaise du XVII^e^ siècle et surtout les portraits anglais du XVIII^e^ siècle étaient beaucoup plus prisés par les collectionneurs, sans doute parce qu'ils s'accordaient mieux avec les boiseries sévères et le mobilier de style georgien qui étaient de mode dans tous les intérieurs. Un tableau de Boucher ou de Fragonard a besoin, pour être mis en valeur, d'un décor plus clair et plus pimpant. Il faut ajouter, pour expliquer cette dépréciation de notre art français du XVIII^e^ siècle, qu'il avait une réputation bien établie de frivolité et même d'immoralité qui choquait une société encore imprégnée de puritanisme.

Depuis lors, le goût américain a évolué. Après avoir collectionné les Meissonier et les Gérôme importés par la Maison Goupil et Vibert, qui avait fondé à New-York en 1849 l'*International Art Union* « pour répandre en Amérique la connaissance et le goût des œuvres d'art supérieures », on en vint à rechercher les Impressionnistes. Dans ces dernières années, on s'est engoué de notre sculpture du moyen âge. Il n'y a guère que l'art français classique du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles qui reste pour beaucoup d'Américains lettre morte, malgré les efforts des grands marchands de tableaux pour le faire apprécier comme il le mérite.

C'est en effet à ces grands *art-dealers* qui con-

trôlent souverainement à New-York le marché des objets d'art et de haute curiosité : aux Durand-Ruel, aux Knoedler, aux Seligmann, aux Kleinberger, aux Demotte, aux Wildenstein, à M. René Gimpel sans oublier sir Joseph Duveen, qu'il faut faire honneur de cet élargissement du goût des collectionneurs américains, si favorable à la diffusion de l'art français. Feu Demotte n'a pas hésité à faire des dons importants à presque tous les Musées pour y introduire des spécimens de notre sculpture romane et gothique. M. Félix Wildenstein a contribué plus efficacement que personne à faire entrer en Amérique des œuvres de choix, sculptures et peintures de notre admirable XVIII^e^ siècle, et à ébranler ainsi le préjugé tenace qui frappait cet art d'un injuste ostracisme. Enfin chacun sait que nos impressionnistes n'ont conquis le marché américain que grâce à la persévérance et à l'habileté de l'incomparable « manager » que fut pour eux M. Durand-Ruel.

L'art français de toutes les époques tient donc aujourd'hui dans les collections américaines une place au moins égale à celle de la peinture italienne, hollandaise ou anglaise. Nous n'avons pas la prétention, en quelques pages forcément incomplètes, de dresser un inventaire général des œuvres d'art français passées en Amérique : il y faudrait un volume et ce volume serait perpétuellement à refaire à cause de l'enrichissement constant de collections dont beaucoup sont éphémères et changent de mains. C'est cette mobilité, cette fluctuation incessante de l'objet d'étude, jointe à l'immensité de l'enquête à entreprendre, qui a sans doute

découragé jusqu'à présent tous les historiens d'art qui auraient été tentés de publier, comme autrefois Waagen en Angleterre, un répertoire des *Trésors d'art en Amérique*[1]. Si insuffisantes qu'elles soient, les notes dont nous donnons ici la substance auront l'avantage d'avoir été prises sur place au cours d'un voyage récent et d'apporter quelques précisions utiles dans un sujet sur lequel la plupart des historiens d'art européens ne possèdent que des notions très vagues. Le lecteur voudra bien excuser l'inévitable aridité de cette nomenclature.

Nous diviserons l'Amérique en trois secteurs d'un intérêt décroissant au point de vue de leur richesse en œuvres d'art : les États de l'Est, les États du Centre, et les États du Pacifique. Nous énumérons dans chaque ville d'abord les Musées publics, puis les collections particulières en les classant non par ordre d'importance — appréciation subjective et discutable —, mais par ordre alphabétique. On aura ainsi un tableau d'ensemble, aussi clair que possible, de l'avoir américain en œuvres d'art français.

I. — États de l'Est.

New-York tient de beaucoup la tête. En seconde ligne, se classent Boston, Philadelphie, Baltimore et Washington.

1. Signalons dans cet ordre d'idées les tentatives trop vite interrompues de John La Farge et August Jaccaci. *Noteworthy paintings in American private collections*, New-York, 1907, et de Strahan. *Art Treasures in America*.

New-York.

1. Musées.

Metropolitan Museum[1].

La sculpture française y est représentée par quelques pièces importantes du moyen âge offertes par Pierpont Morgan : notamment le Sépulcre et les tombeaux de famille de la chapelle du château de Biron en Périgord, vendus sans vergogne par le marquis de Biron. La Collection Altmann[2], léguée au Metropolitan Museum, l'a enrichi de très beaux morceaux du XVIII[e] siècle : le *Mercure* en terre cuite de Pigalle, l'*Ivresse* de Clodion et surtout la grande *Baigneuse* en marbre de Houdon, datée de 1782, qui ornait avant la Révolution les jardins de Monceau, appartenant au duc d'Orléans. Le Musée a reçu en dépôt deux autres œuvres capitales de Houdon : la *Frileuse* en bronze, prêtée par M. Davison, et la *Vestale* en marbre (1787)[2], prêtée par M. P. Morgan. Grâce au don généreux de M. Ryan, une galerie entière a pu être consacrée à Rodin.

L'histoire de la peinture française peut être suivie au Metropolitan Museum depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours. Sauf quelques portraits attribués à Corneille de Lyon, les Primitifs font défaut.

1. Bryson Burroughs. *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of paintings.* New-York, 1924.

2. Fr. Monod. La Collection Altmann. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

XVII^e et XVIII^e siècles.

Nicolas Poussin.

L'aveugle cherchant le soleil levant. — Saint Pierre et saint Jean guérissant un paralytique.

Jacques Blanchard. — Angélique et Médor[1].

Largillierre. — Portraits du baron et de la baronne de Prangins[2].

Chardin. — Les apprêts d'un déjeuner. (Anc. Coll. J. Doucet.)

Boucher. — La toilette de Vénus (1751).

Nattier. — La princesse de Condé en Diane (1756).

Greuze. — Les œufs cassés (1756).

F.-H. Drouais. — M^me^ Favart au piano (1757).

XIX^e siècle.

David. — Portrait de M^lle^ Charlotte du Val d'Ognes.

Ingres. — Portraits de M. et M^me^ Leblanc (Vente Degas).

Géricault. — Étude pour le Radeau de la Méduse.

Delacroix. — L'enlèvement de Rébecca (1846).

Corot. — Le sommeil de Diane.

Rosa Bonheur. — La foire aux chevaux (1855).

Courbet. — Les Demoiselles de village. — La femme nue au perroquet.

Meissonier. — Friedland.

H. Regnault. — Salomé (1870).

Bastien Lepage. — Jeanne d'Arc (1879).

Puvis de Chavannes. — Le chant du berger (Esquisse

1. Et non Vénus et Adonis, comme l'écrit le rédacteur du catalogue.

2. Remplaçant le beau portrait de Marie-Marguerite Lambert de Thorigny (1696) qui a été retiré.

pour la Vision antique du Musée de Lyon). — Enfant cueillant des pommes (Esquisse pour *Inter Artes et Naturam* du Musée de Rouen). — La décollation de saint Jean-Baptiste. — Le sommeil[1].

Manet. — L'enfant à l'épée. — La femme au perroquet. — Christ mort soutenu par des anges.

Renoir. — M^me^ Charpentier et ses enfants (1878).

La Collection Collis P. Huntington, dont le Musée vient de prendre possession, l'a enrichi d'une Andromaque de Prud'hon, de paysages de Georges Michel et de l'École de Barbizon.

L'art décoratif français est magnifiquement représenté par l'ancienne collection Hoentschel, acquise en bloc par Pierpont Morgan et léguée au Musée. Un des ensembles de boiseries les plus remarquables est celui de l'ancien hôtel Gaulin à Dijon, bel exemple de décoration intérieure de style Louis XVI attribué à Jérôme Marlet. Les vitrines de céramique proviennent de la collection G. Le Breton de Rouen.

Musée de la New-York Historical Society.

Cette collection très mêlée contient des œuvres d'une valeur inégale, pourvues d'attributions anciennes qu'il serait nécessaire de reviser.

Ph. de Champaigne. — Portrait d'un janséniste (?).

N. Poussin. — La fille de Pharaon. — L'adoration du veau d'or. — Portrait du sculpteur Duquesnoy.

1. Une réduction de ce tableau se trouve dans la collection Mellon à Washington.

Jouvenet. — Scènes de la vie de saint Charles Borromée.

Largillierre. — Portrait de deux femmes.

J.-F. de Troy. — La toilette.

Watteau. — Les fatigues et le Repos de la guerre. La diseuse de bonne aventure.

Chardin. — Natures mortes.

Prud'hon. — Le triomphe de la France après la restauration de Louis XVIII.

Public Library.

Cette petite collection, provenant de dons faits à la Bibliothèque, ne contient guère que de médiocres tableaux d'histoire et d'anecdote.

Horace Vernet. — Le siège de Saragosse.

P. Delaroche. — Le champ de bataille.

Meissonier. — Portrait de l'artiste (1872).

Gérôme. — Les coureurs du pacha.

Bouguereau. — La jeune mère. — Le secret.

Musée de Brooklyn.

Barye. — Bronzes.

Rodin. — Danaïde (marbre). — Buste de G. Mahler (bronze).

Millet. — Le paysan et son troupeau. — Étude de nu.

Monticelli. — Fête champêtre.

Cézanne. — Le village de Gardanne.

Gauguin. — Tête de jeune fille (Pastel).

Degas. — Mlle Fiocre dans le ballet de la Source. — Femme séchant ses cheveux après le bain. — Le kimono jaune. — Danseuses. — Chez la modiste[1].

Monet. — Le palais des Doges. — L'église de Vernon.

Besnard. — Nu.

Caro Delvaille. — La femme aux hortensias.

2. Collections privées.

Collection Jules S. Bache.

Pigalle. — Buste de Mme de Pompadour. Marbre (1751).

J.-B. Lemoyne. — Buste de Mlle Randon de Malboissière. Marbre (1768).

Boucher. — La bergère endormie.

Greuze. — L'amoureux désir.

Fragonard. — Le billet doux.

Collection Berwind.

Pajou. — Buste de Mme Vigée-Lebrun. Terre-cuite.

Houdon. — La petite Lise. Terre-cuite.

Pater. — Fêtes galantes.

Fragonard. — Les deux sœurs.

F.-H. Drouais. — Le petit dessinateur. — La fillette au chat.

Mme Vigée-Lebrun. — Marie-Antoinette au livre.

Mme Labille-Guiard. — L'artiste en train de peindre dans son atelier entourée de deux élèves (1783)[2].

1. Ces trois derniers pastels prêtés par Mrs Lathrop Brown.

2. C'est le chef-d'œuvre de l'artiste.

Collection George Blumenthal.

Cette collection magnifique[1], installée dans la plus belle maison de New-York, fait une part beaucoup plus considérable à l'art italien qu'à l'art français.

On peut y admirer toutefois un très bel émail limousin du XII^e^ siècle représentant l'*Annonciation*, des portes en bois sculpté provenant du château de Gaillon avec les médaillons de Louis XII et de Charles d'Amboise, une grande statue attribuée à Francheville : *Apollon jouant du violon.*

Les appartements du deuxième étage, meublés dans le goût français du XVIII^e^ siècle, contiennent entre autres trésors un splendide buste en marbre de *Louis XV* par J.-B. Lemoyne, une terre cuite de Pajou, un vase en marbre de Clodion exécuté à Rome en 1766, un écran avec personnages de la Comédie Italienne attribué à Watteau, des meubles ayant appartenu à Marie-Antoinette.

Collection Henry Clay Frick.

Cette collection admirable, une des plus belles du monde, a été léguée par M. Frick à la ville de New-York, mais avec réserve d'usufruit pour sa famille : de sorte qu'elle n'est pas encore ouverte au public.

L'École hollandaise y triomphe avec le *Cavalier polonais* de Rembrandt et trois Vermeer de Delft, l'École anglaise avec des chefs-d'œuvre de Constable et de Turner. Mais l'art français y est représenté par

1. Le catalogue en préparation a été confié à M^me^ Bloch (Stella Rubinstein).

quelques pièces de choix, au milieu desquelles brillent d'un éclat incomparable les célèbres Fragonard de Grasse que M. Frick acquit à la mort de Pierpont Morgan.

1. Sculpture.

Coyzevox. — Buste de Turenne. Bronze.

Pajou. — Bustes du miniaturiste Hall et de sa femme. Terre cuite.

Houdon. — Buste de la comtesse du Cayla. Marbre.

2. Peinture.

École de Provence (XV^e siècle). — Vierge de Pitié, provenant de l'ancienne collection du baron d'Albenas à Montpellier.

Nattier. — Portrait d'Elizabeth Hamilton, comtesse de Warwick.

Boucher. — Les Saisons.

Fragonard. — Panneaux décoratifs commandés par M^me du Barry pour le pavillon de Louveciennes. Ils forment un roman d'amour en cinq actes : La Poursuite, Le Rendez-vous, Les Souvenirs, L'Amant couronné, L'Abandon.

Corot. — Le lac (1861).

Millet. — La femme à la lampe (1872).

Collection Friedsam.

Le colonel Michael Friedsam a constitué en quelques années une collection qui égale déjà, si même elle ne

la surpasse, la fameuse collection Altmann, léguée en 1913 au Metropolitan Museum [1].

Très riche en chefs-d'œuvre de l'Italie et des Pays-Bas, cette galerie, dont la formation fait grand honneur à M. Kleinberger, présente cet intérêt particulier d'être la seule, avec la collection Ryerson de Chicago, qui fasse une place importante aux Primitifs français.

Citons entre autres un grand triptyque de Jean Bellegambe, daté de 1533 et provenant de l'abbaye cistercienne de Flines près de Douai, le profil de *Louis XI* par Jean Fouquet, des œuvres nombreuses de Jean Bourdichon et du Maître de Moulins, les portraits de *François Ier* et de *Charles IX* par les Clouet, et jusqu'à seize petits portraits de Corneille de Lyon.

L'art français de la période classique est représenté par un groupe en terre cuite attribué à Puget : L'*Apparition de Vénus à Énée* et le portrait original de *Franklin* par Duplessis, signé et daté 1778, dont les Musées de New-York et de Boston possèdent des répliques.

Collection Gary.

L'hôtel du Judge Gary, président de la Steel Corporation, contient un choix remarquable de sculptures et de meubles français du XVIIIe siècle, signés Oeben et Riesener.

Falconet. — Vénus corrigeant l'Amour. Marbre.

Houdon. — Bustes de Sabine Houdon avec l'inscrip-

1. Le catalogue de cette importante collection est en préparation. Le colonel Friedsam est un des bienfaiteurs du Musée du Louvre, auquel il a généreusement offert un précieux tableau de Bartolomeo Veneziano.

tion plaisante Sabinet Houdon (1788). Terre cuite et marbre.

Collection de Mrs Hamilton Rice.

Cette collection, formée par sir Joseph Duveen, est d'une importance capitale pour l'art du XVIII^e^ siècle français.

Houdon y triomphe avec sa Diane en bronze fondue en 1782 pour Girardot de Marigny, antérieurement à la réplique du Louvre ; cette première épreuve a passé successivement par les collections Yerkes et Guinle. Le buste de femme (M^me^ de la Houve ?) provient de la collection du baron Maurice de Rothschild.

Collection Havemeyer.

De toutes les collections de New-York, c'est assurément la plus riche en chefs-d'œuvre de peinture française moderne. On y admire, à côté de merveilles de Rembrandt, de Greco (Portrait du cardinal Guevara, Vue de Tolède), de Goya (Manolas au balcon, La princesse de la Paz), la plus éblouissante gerbe de peintures de Corot, de Courbet, de Manet et de Degas. Mrs Havemeyer, amie de Miss Mary Cassatt, fut l'une des premières à comprendre et à collectionner les œuvres des Impressionnistes.

Poussin. — Orphée et Eurydice.

David. — Portrait de M^me^ de Verninac.

Ingres. — Portrait d'un cousin de Napoléon.

Corot. — L'incendie de Sodome (La fuite de Loth). Deux figures de femmes.

Courbet. — Femme nue debout dans un paysage. La femme au perroquet (prêtée au Metropolitan Museum). — La femme au gant. — Amazone. — Deux paysages des bords de la Loue.

Manet. — Le guitarrero. — Toreador saluant. — L'*Alabama* au large de Cherbourg. — Argenteuil. — La gare Saint-Lazare. — Le Grand Canal de Venise.

Degas. — Nus. — Danseuses. — La femme aux chrysanthèmes[1].

Puvis de Chavannes. — Esquisse pour la décoration de la Sorbonne.

Collection Adolphe Lewisohn.

Cette collection est consacrée exclusivement à la peinture française impressionniste et post-impressionniste.

Manet. — L'enfant aux bulles de savon. — Vieux paysan.

Cézanne. — L'Estaque.

Gauguin. — Ia Orana Maria.

Renoir. — Jeunes filles au piano.

Degas. — Monsieur Pinot.

Toulouse-Lautrec. — Messaline.

Monet. — Le Palazzo Contarini à Venise.

Seurat. — Un dimanche à la Grande Jatte.

Carrière. — Maternité.

Douanier Rousseau. — La jungle.

Picasso. — Pierrot.

1. L'étude au crayon pour la *Femme aux chrysanthèmes* appartient à M. Paul Sachs à Boston.

Collection Rita Lydig[1].

Falconet. — Jeune fille tenant un cœur enflammé.

Pajou. — Deux bustes de petites filles : terre cuite.

Houdon. — Buste de Claudine Houdon : terre cuite.

Morgan Library.

La collection Pierpont Morgan, qui fut un moment, après la Galerie Vanderbilt, le type même des collections « tentaculaires » des États-Unis, a été absorbée en grande partie par le Metropolitan Museum.

Toutefois la Bibliothèque subsiste intacte, véritable oasis d'art et de pensée au milieu du New-York moderne. Elle est conçue sur le type ancien des Bibliothèques-Musées comme la Mazarine ou la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. A côté de chefs-d'œuvre italiens et flamands de Ghirlandajo (*Portrait de Giovanna Tornabuoni*, Ancienne collection parisienne R. Kann), du Maître de Flémalle (*Nativité*), de Memling (*L'homme à l'œillet*), l'art français est représenté par le fameux *Roi de Bourges* qui a suscité tant de polémiques et l'*Ange du Lude* (1475), élégante girouette de bronze qui porte au revers de l'aile gauche la signature du fondeur lyonnais Jean Barbet.

Collection Mortimer Schiff[2].

La sculpture et la peinture françaises du XVIII[e] siècle y sont également bien représentées.

1. Valentiner. *The Rita Lydig Collection*, 1913.

2. Stella Rubinstein. French XVIII[th]. Century Sculpture in the collection of M. Mortimer Schiff. *Art in America*, février 1924.

Falconet. — Statuette de femme assise (Flore).

Pajou. — Psyché. Terre cuite signée « Par le citoyen Pajou en l'an V de la République Française » (1796. Vieux style).

Houdon. — Voltaire. Statuette marbre.

Clodion. — Satyre couronnant une Nymphe. — Amour sur le dos d'un chien qu'il conduit avec des guirlandes de roses.

Gabriel de Saint-Aubin. — L'Académie particulière (Anc. Coll. J. Doucet).

Drouais. — M^lle^ Helvetius.

Fragonard. — Le baiser. — L'invocation à l'Amour.

Collection Quinn.

Cette collection immense, qui va probablement être dispersée, est le plus prodigieux entassement qu'on puisse rêver de peintures et de sculptures françaises d'avant-garde : elle comprend plus de 2.000 numéros.

Une petite place est concédée aux précurseurs de l'art moderne : Ingres (*La Fornarina*), Daumier (*Le Compartiment de troisième classe*), Puvis (*L'Été* et plusieurs esquisses importantes prêtées au Metropolitan Museum).

Mais c'est à Cézanne et aux Post-Impressionnistes qu'allaient toutes les prédilections de cet amateur insatiable.

Cézanne. — Portrait de son père. — Portrait de sa femme. — La montagne de Sainte-Victoire.

Seurat. — Le Cirque (légué au Musée du Louvre). Femme se poudrant.

Picasso. — Le mendiant aveugle.

Les peintres Henri Matisse, Derain, Marie Laurencin, les sculpteurs Duchamp-Villon et Constantin Brancusi sont représentés par de nombreuses œuvres reflétant toutes les phases de leur évolution.

Collection de Mrs Simpson.

Cette collection restreinte, mais choisie, est particulièrement riche en sculptures de Rodin : petits groupes en marbre comme *Frère et sœur*, *Premier désir*, *Bon et mauvais génie* ou bustes comme celui de *Mrs Simpson*, un des plus beaux portraits américains de l'artiste.

Le XVIII[e] siècle est illustré par une *Nature morte* de Chardin (Anc. Coll. J. Doucet) et une précieuse série de Fragonard : la *Marmotte*, l'*Amour* et la *Folie*, les portraits de la *Guimard* et de la *Duthé*.

Corot, Decamps, Daubigny, des pastels de Millet, une magnifique nature morte de Manet : *Poissons et huîtres*, représentent le XIX[e] siècle.

Collection George Vanderbilt.

Elle contient deux chefs-d'œuvre de Manet : *L'acteur Rouvière dans le rôle d'Hamlet* et *Le Repos*, délicate étude de femme accoudée sur un sofa qui n'est autre que la belle-sœur de l'artiste, Berthe Morisot.

Boston.

La ville de Boston, avec son annexe universitaire de Cambridge, possède aujourd'hui trois musées remar-

quables : le *Musée des Beaux-Arts* (Museum of Fine Arts), le *Musée Gardner* (Isabella Stewart Gardner Museum), qui n'est ouvert au public que depuis 1925, et le *Fogg Museum* qui dépend de l'Université Harvard.

Museum of Fine Arts.

Ce Musée, réputé pour son exceptionnelle richesse en œuvres d'art de l'Extrême-Orient, fait dans sa section d'art de l'Occident une place très importante à la peinture française[1]. Ce résultat est dû pour une part à l'heureuse action de M. Jean Guiffrey qui, avant de devenir conservateur du Musée du Louvre, a été délégué pendant plusieurs années comme « adviser » au Musée de Boston où il a réussi à faire entrer plus d'un morceau caractéristique de l'École française.

Le XVII[e] et le XVIII[e] siècle paraissaient un peu sacrifiés, bien qu'ils soient illustrés par des œuvres de valeur.

Philippe de Champaigne. — Portrait d'Arnaud d'Andilly (1647).

Claude Lorrain. — Le Parnasse (1681).

Watteau. — La Perspective[2].

Boucher. — Halte près d'une fontaine (Le Repos de la Sainte Famille). — Retour du marché (1767).

1. J. Guiffrey. Tableaux français conservés au Musée de Boston. *Mélanges Lemonnier*, 1913. — Julia de Wolf Addison. *The Boston Museum of Fine Arts*. Boston, 1924.

2. Ce tableau, récemment acquis par le musée, où l'on reconnaît la belle demeure du célèbre amateur Pierre Crozat à Montmorency, ne correspond pas tout à fait à la gravure de Crépy le fils.

Chardin. — Natures mortes.

Greuze. — Le chapeau blanc.

Duplessis. — Portrait de Franklin.

En revanche, l'École française du XIXe siècle, et surtout l'École de Barbizon, triomphe avec un éclat incomparable. On sait que Boston est « la ville la plus riche du monde en ouvrages de Millet »[1]. Le Musée qui possédait déjà, entre autres chefs-d'œuvre du peintre des paysans, *Ruth et Booz* ou *Le Repos des moissonneurs*, vient de s'enrichir, grâce à la donation Quincy Adams Shaw, d'une soixantaine de peintures, pastels et dessins de Millet qui occupent deux salles entières. Dans la série des peintures on admire *Le Semeur*, *Les falaises de Gruchy* ; parmi les pastels restés plus frais et plus clairs, le *Sentier à travers les blés*, la *Sieste*, les *Faucheurs*.

Ainsi la grande figure de Millet domine la section française du Musée de Boston. Mais beaucoup d'autres maîtres du XIXe siècle lui font un magnifique cortège. Nous ne pouvons citer, bien entendu, que les œuvres principales.

Delacroix. — Mise au tombeau (1848). — La chasse au lion (1858).

P. Delaroche. — Portrait du marquis de Pastoret.

Corot. — Dante et Virgile.

Courbet. — La curée.

H. Regnault. — Automédon avec les chevaux d'Achille.

Manet. — Esquisse de l'Exécution de Maximilien.

1. Moreau-Nélaton. *Millet raconté par lui-même*, I, p. 116.

BARTHOLDI. — La Liberté.
Rade de New-York.

Degas. — Course de chevaux. — Danseuses roses. Pastel.

Renoir. — La Seine à Chatou.

Monet. — Une trentaine de tableaux parmi lesquels : Bras de la Seine près de Giverny. — Glaçons à Bennecourt. — La débâcle à Vétheuil. — Meules. — La cathédrale de Rouen. — Nymphéas.

Lhermitte. — L'ami des humbles.

Lerolle. — Au bord de la rivière.

Gardner Museum [1].

Cette admirable collection, une des premières d'Amérique, créée et installée avec des raffinements de coquetterie par une femme de grand goût, dans une maison mi-italienne, mi-mauresque, dont toutes les pièces s'ouvrent sur un patio fleuri, est surtout riche en chefs-d'œuvre des peintres d'Italie et des Pays-Bas. Il suffira de rappeler le portrait du *cardinal Inghirami* par Raphael, l'*Enlèvement d'Europe* du Titien, le *Concert* de Vermeer.

Toutefois, quelques salons du rez-de-chaussée ont été réservés à des peintures françaises modernes de Courbet, Manet, Degas. Le portrait de femme assise peint par Degas en 1867 est la perle de cette série.

Fogg Museum.

Ce Musée, destiné en principe à l'éducation artistique

1. La collection de Mrs Gardner a été étudiée dans les premières livraisons de l'ouvrage monumental de John La Farge et August. P. Jaccaci : *Noteworthy paintings in American private collections*, New-York, 1907.

des étudiants de l'Université Harvard, offre un choix excellent de Primitifs italiens.

Grâce à son directeur M. Paul Sachs et au professeur Kingsley Porter, il s'est récemment enrichi de quelques très beaux morceaux de sculpture française du moyen âge : des chapiteaux romans historiés provenant de l'ancienne abbaye bénédictine de Moutiers Saint-Jean près de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or) et de l'abbaye de Saint-Pons de Thomières (Hérault)[1].

L'Université féminine de Smith College à Northampton s'est offert, comme l'Université Harvard, le luxe d'un musée où l'on a la surprise de découvrir des tableaux de Géricault, de Delacroix et de Courbet.

Signalons dans le même ordre d'idées le petit Musée de l'Université de Princeton[2], fondé en 1888 par le professeur Allan Marquand, fils du célèbre collectionneur, et enrichi par les judicieuses acquisitions de son directeur actuel, M. Frank Jewett Mather. On y voit un beau vitrail français du XIII^e^ siècle représentant le *Martyre de saint Georges*, une charmante Vierge polychrome du XIV^e^ et une statue de sainte du XVI^e^ siècle attribuée à l'École de Champagne, enfin le portrait de la femme d'un réfugié français, *M^me^ Benezet*, par Largillierre.

Les principales cités de la Nouvelle Angleterre n'ont pas voulu rester en arrière. Le Musée de Worcester (Massachusetts), qui peut être donné en exemple, possède en fait de peintures françaises un Lenain :

1. A. Kingsley Porter. Romanesque capitals. *Fogg Art Museum. Notes*, juin 1922.

2. *Art and Archæology. Princeton Number.*, Sept. 1925.

Enfants jouant aux cartes, un portrait de femme attribué à Subleyras, un très beau Gauguin, des *Nymphéas* de Monet. Le Musée de Providence (Rhode Island School of Design) a acquis la *Savoisienne* de Degas. Le Musée d'Albany a recueilli un portrait de David apporté par Genest qui fut ministre de France aux États-Unis à l'époque de la Révolution.

Philadelphie.

Pennsylvania Academy of the fine arts[1].

Ce musée de type un peu archaïque gagnerait, comme celui de la Société Historique de New-York, à être classé et sélectionné.

Du XVIII[e] siècle retenons la terre cuite originale du buste de *Paul Jones* et le buste en plâtre de *J. Barlow* par Houdon, un *Naufrage* de Joseph Vernet, une réplique au pastel du portrait de *Franklin* par Duplessis.

Le choix des peintures françaises du XIX[e] siècle dénote un goût timide et académique. Ici et là apparaissent, noyés dans un ensemble franchement médiocre, quelques bons tableaux.

Dupré. — La lande. — Marine.

Troyon. — Le passage du gué.

Diaz. — La toilette de Vénus. — La clairière.

Millet. — Retour du troupeau au crépuscule.

Courbet. — Le grand chêne d'Ornans. — Le maire d'Ornans (Don Mary Cassatt). — Portrait de femme en bonnet.

1. Helen Henderson. *The Pennsylvania Academy of the Fine Arts.* Boston, 1914.

Cabanel. — La Naissance de Vénus (réduction du tableau du Luxembourg).

Ziem. — Venise.

Dagnan-Bouveret. — Paysan breton.

American Philosophical Society.

Houdon. — Buste de Condorcet. Marbre (1785).

» . — Buste de Turgot. Plâtre bronzé.

» . — Buste de Jefferson. Plâtre.

2. Collections privées

Les collections particulières de Philadelphie sont après celles de New-York les plus riches d'Amérique.

Collection Barnes.

Cette collection, pour laquelle l'architecte français Paul Cret construit une galerie, compte des Cézanne et surtout des Renoir par centaines.

Collection John. J. Johnson[1].

L'École française ne tient relativement que peu de place dans cette formidable *raccolta* qui compte parmi ses 1200 numéros six ou sept Rembrandt et la *Dame à la guitare* de Vermeer de Delft.

Toutefois, les 26 Corot, les 6 Théodore Rousseau, les 6 Diaz, les 10 Troyon, les 8 Decamps, les 7 Courbet, sans compter les Millet et les Puvis de Chavannes, feraient honneur et envie à plus d'un musée français.

Parmi les Primitifs, il y a lieu de signaler particu-

1. Il existe un catalogue de cette collection en 3 volumes. Philadelphie, 1913.

Cliché Braun et Cie.

PUVIS DE CHAVANNES. — Les Muses inspiratrices.
Fragment - (Bibliothèque de Boston.)

lièrement un triptyque de la *Légende de sainte Anne* attribué à Jean Bourdichon, et le cycle très remarquable de la *Légende de saint Sébastien* qui, d'après M. Hulin de Loo, aurait été peint vers 1500 par un artiste de l'École rhodanienne ou provençale.

XVII^e et XVIII^e siècles.

Nicolas Poussin. — Baptême du Christ.
Claude Lorrain. — Coucher de soleil.
Rigaud. — Portrait de l'artiste.
Chardin. — Natures mortes.

XIX^e siècle.

Géricault. — Étude pour le Radeau de la Méduse.
Ingres. — Portrait de Mercier-Dupaty.
» . — Réplique du Martyre de saint Symphorien de la cathédrale d'Autun (1865).
Delacroix. — Lion dévorant un Arabe.
» . — Dahlias.
Corot. — Soleil couchant.
Th. Rousseau. — Lisière de village.
Millet. — La sieste.
Diaz. — La danse des almées.
Courbet. — Paysages du Jura.
» . — Marines.
» . — Le château de Chillon.
Puvis de Chavannes. — La Paix. La Guerre, esquisses pour la décoration du Musée de Picardie à Amiens.
Fantin-Latour. — Dahlias. — Chrysanthèmes.
Manet. — L'*Alabama* coulé par le *Kearsarge* au

large de Cherbourg en 1864 (scène de la Guerre de Sécession dont Manet avait été témoin).

Rodin. — La pensée.

» . — Désespoir.

» . — Réveil.

Collection Stotesbury.

Cette collection de formation récente est installée dans une magnifique résidence à Whitemarsh Hall, près de Philadelphie.

Elle contient quelques beaux morceaux de sculpture française du XVIII^e^ siècle.

Pajou. — Les quatre saisons.

Tassaert. — L'Amour et l'Amitié (autrefois au château de Dampierre).

Collection Joseph Widener[1].

Cette galerie célèbre qui se trouve à Lynnewood Hall, Elkins Park, près de Philadelphie, est aujourd'hui, depuis la dispersion de la collection Pierpont Morgan, la reine des collections américaines. Beaucoup de grands Musées d'Europe lui sont inférieurs.

Les Hollandais, les Flamands et les Anglais dominent avec des chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Vermeer, de Van Dyck, de Turner. Mais la sculpture française du XVIII^e^ siècle et notre École de peinture du XIX^e^ siècle

1. Le catalogue de luxe, en trois volumes, rédigé par R. Berenson, C. Hofstede de Groot et W. R. Valentiner, a paru en 1916. Une édition abrégée pour la commodité des visiteurs a été publiée en 1923.

sont représentées dans ce merveilleux ensemble par quelques œuvres de choix.

J.-L. Lemoyne. — Compagne de Diane. Marbre (1724).

Falconet. — Vénus corrigeant l'Amour.

Vassé. — Buste de fillette.

Saly. — La boudeuse. Bronze.

Houdon. — Buste de Voltaire en perruque (1778). Bustes des enfants Brongniart. Marbre.

Corot. — Le retour au logis. — L'atelier.

Manet. — Le Toréador mort : fragment de l'Episode d'une course de Taureaux exposé au Salon de 1864.

Renoir. — Danseuse (1874).

Degas. — Le foyer de la danse.

Baltimore.

De même que Boston est la ville de Millet, Baltimore est la ville de Barye. M. Walters, un des plus fervents admirateurs du grand animalier, a érigé à ses frais sur la place principale de Baltimore quatre statues en bronze de Barye et a consacré à son œuvre tout un étage de sa maison transformée en Musée.

Collection W. T. Walters.

D'origine relativement ancienne, cette collection ne cesse de s'enrichir. Outre un ensemble unique d'épreuves de choix des petits bronzes de Barye, elle contient de nombreux chefs-d'œuvre de peinture française du XIX^e^ siècle, dont beaucoup avaient figuré à Paris en 1883 à l'Exposition des Cent chefs-d'œuvre.

Ingres. — L'Odalisque à l'esclave.

Delacroix. — Le Christ en croix (1846). — Jésus sur le lac de Génésareth.

Delaroche. — L'hémicycle de l'École des Beaux-Arts.

Corot. — Saint Sébastien.

Rousseau. — Le givre.

Millet. — Le parc à moutons. Effet de lune. — La récolte des pommes de terre. — Dessins pour l'Angelus, le Semeur.

Bonnat. — Portrait de Barye.

Washington.

La capitale fédérale qui a hérité de la collection Freer de Detroit, si riche en œuvres de Whistler, tend de plus à se transformer en ville de musées[1].

Corcoran Gallery of Art.

Consacrée en principe à l'École américaine, cette galerie abrite cependant l'œuvre complet de Févret de Saint-Mémin : 760 portraits exécutés au physionotrace, une série exceptionnelle de bronzes de Barye et quelques tableaux français, légués par G. Lathrop Bradley.

Corot. — Ramasseurs de bois.

Troyon. — L'abreuvoir.

Ravier. — Environs de Morestel. Aquarelles.

Detaille. — Le régiment qui passe.

Lhermitte. — La famille.

1. Helen Henderson. *The Art Treasures of Washington.* Boston, 1912.

La collection du Sénateur William A. Clark, récemment acceptée par la Corcoran Gallery à défaut du Metropolitan Museum de New-York, qui ne consentait pas à l'exposer en bloc et à part, va augmenter dans des proportions considérables ce petit fonds français. Elle contient, en effet, outre une magnifique fonte en bronze de l'*Amour menaçant* de Falconet, une trentaine de Corot, un des plus beaux paysages connus de Th. Rousseau, des Monticelli et des Cazin à foison, sans compter le cycle de la Vie de Jeanne d'Arc par Boutet de Monvel.

Philipps Memorial Gallery.

Ce musée commémoratif, formé par M. Duncan Philipps en souvenir de son père, offre un choix raffiné de peintures de l'École américaine contemporaine et aussi de l'École française : notamment la *Barricade* de Daumier et un des chefs-d'œuvre de Renoir : *Le repas des canotiers.*

La Nouvelle-Orléans.

Malgré ses origines françaises, cette ville n'a jusqu'à présent fait aucun effort pour développer la section d'art français dans ses deux musées d'ailleurs fort médiocres, le Musée Delgado et le Musée historique du Cabildo. Dans ce dernier musée on remarque, outre le masque en bronze de Napoléon Ier offert par Antomarchi, une immense toile d'Eugène Lami représentant en style panoramique la *Bataille de La Nouvelle-Orléans.*

II. — États du Centre.

La région des Grands Lacs et du Mississipi, longtemps indifférente aux préoccupations esthétiques, s'éveille de plus en plus à la vie artistique. Il y a là pour l'art français un champ immense à conquérir.

Autour de Chicago, métropole des Grands Lacs, et de Saint-Louis, métropole du Mississipi, se groupent des musées et des collections dont l'importance ne cesse de croître.

Chicago.

Art Institute.

Ce magnifique musée est encore relativement pauvre en sculptures françaises. Il n'y a guère à noter qu'un plâtre original de Carpeaux : le buste de *Chinoise* de la Fontaine de l'Observatoire.

Par contre, la galerie de peinture est extrêmement riche. Mrs Potter Palmer et M. Martin A. Ryerson ont détaché de leurs collections un certain nombre de toiles importantes qu'ils ont prêtées au musée :

Maître de Moulins. — Annonciation.

Le Nain. — Famille de paysans.

Hubert Robert. — Quatre grands panneaux décoratifs : L'obélisque, Le temple en ruines, Les fontaines, Le débarcadère.

Delacroix. — Tigre couché. — Lionne blessée. — Chasse au lion. — Esquisse de Dante et Virgile.

Millet. — Le veau nouveau-né ramené à la ferme. — La tonte des moutons. — La provende des poulets. — Portrait de sa première femme.

Corot. — Jeune femme assise sur un banc. — Orphée saluant la lumière. — La lecture interrompue.

Fromentin. — Les Ouled-Naïls.

Puvis de Chavannes. — La famille du pêcheur. — Le Bois sacré.

Carrière. — La femme au chien.

Fantin-Latour. — Portrait de Manet.

Manet. — Le Philosophe. — La leçon de musique.

Cézanne. — L'Estaque.

Renoir. — Les petits saltimbanques. — L'éventail.

Monet. — Falaises d'Étretat. — Meules. — Argenteuil. — La gare Saint-Lazare. — Waterloo Bridge. — Nymphéas.

Pissarro. — La femme au puits. — Le café au lait.

Sisley. — Les tas de sable.

Detroit.

Institute of Arts.

Ce musée, qui doit être en 1926 transféré dans le gigantesque palais construit par l'architecte français Paul Cret, ne possède encore que l'embryon d'une section de peinture française.

Claude Lorrain. — Port de mer au soleil levant.

Diaz. — Femmes turques.

Troyon. — Retour du troupeau.

E. Isabey. — L'épave.

Bouguereau. — Les deux sœurs.

Boudin. — Vue d'Antibes.

Monet. — Nymphéas. — Glaïeuls.

Degas. — Femmes assises. Peinture à l'huile. — Danseuses. Pastel.

Sisley. — L'église de Moret.

Van Gogh. — Portrait de l'artiste.

Cottet. — Le port de Douarnenez.

René Ménard. — Mer opaline.

Lucien Simon. — Cabaret en Bretagne.

Henry Martin. — La vigne.

Lebasque. — Sur le balcon.

Henri Matisse. — La fenêtre.

Collection Julius Haass.

Poussin. — Diane et Endymion.

Collection Whitcomb.

Poussin. — Sainte Famille (1641). C'est le tableau connu sous le nom de Roccatagliata Madonna[1].

Mme Vigée-Lebrun. — Marie-Antoinette en robe rouge (1779).

Cleveland.

Museum of Art.

Situé au milieu d'un parc, ce musée d'architecture classique, inauguré en 1916, est un des plus heureusement conçus des États-Unis.

1. Tancred Borenius. The Roccatagliata Madonna of Nicolas Poussin. *Art in America*, février 1925.

École de Michel Colombe. — Deux têtes en marbre.

Delacroix. — Arabes au repos.

P. Delaroche. — Napoléon à Fontainebleau.

E. Isabey. — Pirates grecs.

Corot. — Les saules.

J. Dupré. — Le moulin à vent.

Daubigny. — Les bords de l'Oise.

Ch. Jacque. — Moutons à l'étable.

Puvis de Chavannes. — L'Été (1891) : esquisse pour la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris.

Cazin. — L'arc-en-ciel. — Clair de lune.

Fantin-Latour. — Tannhäuser dans le Venusberg.

Degas. — Danseuses.

Pissarro. — L'église de Gisors.

Monet. — Antibes.

Collection Burke.

Tapisserie de la suite de Gombaut et Macée.

Corot. — Orphée et Eurydice.

Daubigny. — Bords de l'Oise.

Millet. — La bergère. — La mort du cochon. — L'homme à la houe (anc. coll. Rouart).

Collection Coe.

L'École impressionniste y règne en maîtresse.

Cézanne. — La maison du pendu.

Gauguin. — Sous les palmes.

Renoir. — Baigneuses.

Monet. — Iris. — Nymphéas

Collection de Mrs Prentiss.

Watteau (?). — Noce de village.

Collection Severance.

Cette collection est réputée pour son magnifique mobilier français du XVIII^e^ siècle. Signalons notamment deux chenets signés par Ph. Caffieri provenant du château de Saint-Cloud.

Buffalo.

Albright Art Gallery.

On voit dans ce musée, qui fut longtemps dirigé par Mrs. Cornelia B. Sage Quinton, aujourd'hui à la tête du musée franco-américain de San-Francisco, quelques bons spécimens de sculpture française : une *Pitié* bourguignonne en pierre polychromée (offerte par M. Demotte), l'*Ève* de Rodin, la *Vierge d'Alsace* de Bourdelle, la *Femme à sa toilette* de Jeanne Poupelet. Dans les salles de peinture, nous avons noté les tableaux suivants :

Millet. — Les falaises de Gréville.

Monet. — Chemin de halage à Argenteuil.

Raffaelli. — La Porte Saint-Denis.

Cottet. — Pardon de Sainte-Anne la Palud. — Triptyque du Pays de la Mer, étude pour le tableau du Luxembourg.

Lucien Simon. — Séminaristes. Aquarelle.

G. La Touche. — La barque. — Vision antique.

Lhermitte. — Les faucheurs.

Blanche. — Portrait de Mabel Dodge.

Milwaukee.

Layton Art Gallery.

Bouguereau. — Homère et son guide (1874).

Bastien-Lepage. — Le ramasseur de fagots (1881).

Rosa Bonheur. — Deux Boucs.

Harpignies. — Matin sur la Loire.

Saint-Louis.

City Art Museum.

Ce musée, situé à l'écart de la ville, au milieu d'un parc, seul vestige de l'Exposition de 1904, possède quelques bons tableaux de l'École française, sans pouvoir rivaliser toutefois, même de loin, avec le Musée de Chicago.

Clouet. — Gaspard de Coligny. — Guillaume Gouffier.

Corneille de Lyon. — Portrait d'homme.

Claude Lorrain. — La fuite en Égypte.

Gustave Doré. — Le Loch Lomond (1875).

Manet. — Le liseur.

Pissarro. — Le Louvre.

Sisley. — Le Loing à Moret.

Monet. — Charing Cross Bridge.

Puvis de Chavannes. — La Charité (1894).

Minneapolis.

Art Institute.

Poussin. — Moïse défendant les filles de Jethro.

Aimée Duvivier. — Portrait du marquis d'Acqueville (1791).

Dupré. — Chênes à Fontainebleau.

Courbet. — Daims dans la forêt.

Boudin. — Trouville.

Pissarro. — La place du Théâtre-Français sous la pluie.

Monet. — Matin sur la Seine à Giverny.

Collection T. B. Walker [1].

Cette collection considérable, mais très mêlée, contient, à côté d'éblouissantes vitrines de laques chinois et de céramiques d'Extrême-Orient, un lot honorable de peintures françaises. Une partie de la collection est exposée à la Bibliothèque de Minneapolis.

A. Coypel. — L'enlèvement de Proserpine. Pastel.

Greuze. — Portrait de Franklin.

David. — Napoléon en costume de sacre.

R. Lefèvre. — Portraits de Napoléon, de Joséphine et de Marie-Louise.

Géricault. — Cheval à l'écurie.

Corot. — Danse des Nymphes.

Nombreux paysages de Diaz, de Troyon, d'Harpignies, de Cazin, de J. Breton, de Ziem.

Saint-Paul.

La célèbre collection James. J. Hill, qui contenait

1. Le catalogue sommaire publié en 1916, truffé de certificats d'authenticité plus ou moins complaisants, émanant des « autorités » les plus hétéroclites, fourmille d'erreurs et de fautes d'impression.

LARGILLIERRE. — Portrait de M^me^ Benezet.
(Musée de l'Université, Princeton.)

plusieurs peintures de Delacroix, a été malheureusement dispersée.

Omaha.

Collection Lininger.

Tableau en émail de Limoges, aux armes de François Ier, qui est censé provenir de la Sainte-Chapelle.

Bouguereau. — Le Retour du printemps.

Cincinnati.

Le musée est très pauvre : on n'y trouve guère à glaner qu'un portrait de fillette de David et un paysage de neige de Courbet.

En revanche, il y a deux collections privées de premier ordre : les collections Emery et Taft.

Collection de Mrs Thomas J. Emery.

Nattier. — Thérèse de la Martinière, religieuse.

Mme Vigée-Lebrun. — Le prince de Polignac enfant.

Ingres. — Portrait de Cherubini (sans la Muse).

Millet. — Paysans allant au travail.

Rousseau. — Coucher de soleil. — Route en forêt.

J. Dupré. — Plateau de Belle-Croix à Fontainebleau.

Diaz. — Ramasseuses de fagots.

Troyon. — Matinée d'automne.

Collection Taft.

Un Rembrandt, trois Frans Hals, un magnifique Van Dyck sont la gloire de cette collection qui compte quelques œuvres d'art français : une belle série

d'émaux de Limoges, avec un triptyque de Monvaerni et un portrait de Ronsard par Léonard Limosin.

Ingres. — Portrait de M^lle Gonin.

Millet. — Maternité.

Très beaux paysages de Corot et de Daubigny.

Pittsburgh.

Si Pittsburgh n'a pas pu conserver les collections Frick et Mellon, émigrées l'une à New-York, l'autre à Washington, il lui reste le Musée du Carnegie Institute, alimenté par des achats aux Expositions annuelles d'art moderne inaugurées en 1896, qui font de cette ville du charbon une des capitales internationales de l'art.

Carnegie Institute.

Puvis de Chavannes. — Vision antique : esquisse de la décoration du Musée de Lyon.

Raffaelli. — Le boulevard des Italiens.

Pissarro. — Le pont de Rouen.

Sisley. — Village au bord de la Marne.

Monet. — La Seine à Lavacourt.

Dagnan Bouveret. — Les disciples d'Emmaüs.

Aman Jean. — La vasque.

Le Sidaner. — Le Grand Canal.

René Ménard. — Le Jugement de Pâris. — L'enlèvement d'Europe.

Lucien Simon. — La soirée à l'atelier.

Cottet. — Procession en Bretagne (1894).

Blanche. — Portrait de la duchesse de Rutland.

III. — États du Pacifique.

Le Far-West est très en retard au point de vue artistique sur les États du Centre et de l'Est.

San Francisco.

La métropole du Pacifique n'a pas encore de musée digne d'elle.

Musée de Young.

Ce musée, situé dans Golden Gate Park, n'est qu'un immense magasin de bric-à-brac. Nous n'y avons aperçu que deux tableaux français dignes d'être notés :

J.-B. Huet. — Renard dans un poulailler (1766).

Franc. Gérard. — Marché au poisson.

Palace of the Legion of Honor.

Fondé récemment par Mrs. Spreckels, ce palais est un cadre qu'il ne reste plus qu'à remplir. Il est riche en sculptures de Rodin et de Théodore Rivière, en médailles de Pierre Roche commémorant l'histoire de la guerre.

Collection William H. Crocker.

La pièce capitale de cette collection, installée à Burlingame, près de San Francisco, est *L'homme à la houe* de Millet. Nous y avons remarqué en outre deux petits paysages d'Hubert Robert et deux vues du Grand Canal de Venise par Manet et Monet.

Los Angeles.

La capitale de la Californie du Sud ne possède pas encore de musée. Mais dans sa banlieue, à San Marino près de Pasadena, se trouve la collection Huntington, la plus importante du Pacifique.

Collection Huntington.

Cette riche Galerie, vouée presque exclusivement à l'École anglaise, s'est enrichie récemment du fameux *Blue boy* de Gainsborough.

L'art français n'y paraît qu'au second plan et semble n'y avoir été admis que comme élément de décoration.

Pigalle. — L'Enfant à la cage (1749). — L'Enfant à la pomme (1784). Bronze.

Falconet. — Vénus et l'Amour.

Clodion. — Deux grands vases en marbre exécutés pour Versailles en 1782 (anc. coll. Demidoff).

Le grand salon est orné de meubles de Riesener et de cinq splendides tapisseries de Beauvais d'après Boucher, provenant de l'ancienne collection parisienne Rod. Kann : c'est la tenture connue sous le nom de La Noble Pastorale (1755).

Si fastidieux que soit cet inventaire, on estimera qu'il valait la peine d'être dressé puisqu'il nous fait saisir, malgré ses lacunes, la puissance irrésistible du courant qui entraîne vers l'Amérique tant d'œuvres de l'art français. On peut dire sans exagération qu'à l'heure actuelle, certains maîtres de l'art français et

non les moindres : Millet, Rousseau, Barye, Manet, par exemple, ne peuvent être étudiés sous tous leurs aspects qu'aux États-Unis.

Faut-il déplorer cette évasion de chefs-d'œuvre et essayer de l'enrayer ? Il serait vain de vouloir s'y opposer et, même si nous le pouvions, notre intérêt bien entendu nous commanderait de n'en rien faire : car si notre patrimoine artistique s'appauvrit ainsi dans une certaine mesure, il ne faut pas oublier que ces œuvres d'art exportées en Amérique sont peut-être nos meilleurs ambassadeurs : elles contribuent à accroître notre prestige et à faire admirer, puis aimer la France.

Un impôt sur les biens oisifs aurait certainement pour effet de précipiter l'évasion de nos œuvres d'art. Il y a heureusement quelques Américains d'élite assez amis de notre pays pour résister à l'appât de ces faciles acquisitions et pour collaborer de leurs deniers à la *sauvegarde de l'art français*, dont le duc de Trévise se fait auprès d'eux l'ardent avocat. Après Pierpont Morgan qui offrit au Louvre en 1911 le chef-reliquaire volé à Saint-Martin de Soudeilles, M. Rockefeller a voulu contribuer par un don magnifique à la restauration de la cathédrale de Reims, des palais de Fontainebleau et de Versailles. Si les collectionneurs américains qui déracinent nos chefs-d'œuvre pour les transplanter chez eux ne peuvent être blâmés, quelle reconnaissance ne devons-nous pas avoir pour ces amis plus rares et plus délicats qui prouvent ainsi leur amour désintéressé pour l'art français !

CHAPITRE VIII

LE RUSH DES ARTISTES AMÉRICAINS VERS PARIS

Les liens artistiques entre les États-Unis et la Grande-Bretagne, leur ancienne métropole, ne s'étaient pas rompus du même coup que les liens politiques et, longtemps après la fin du régime colonial, les artistes américains continuèrent à chercher à Londres leur mot d'ordre. Mais cette sorte de vassalité volontaire, qui s'expliquait par un reste de provincialisme, disparaît à peu près complètement dans la période qu'on a baptisée du nom de *cosmopolite*. A partir de 1870 et du triomphe de l'impressionnisme français, Paris détrône Londres dans l'esprit des Américains et leur apparaît de plus en plus comme la capitale internationale de l'art.

La conséquence de cette admiration pour l'École française considérée comme l'avant-garde de l'art européen, c'est que les artistes américains, avides de compléter leur éducation, affluent en nombre toujours plus considérable à Paris, envahissent l'École des Beaux-Arts, l'Académie Julian, les ateliers des sculpteurs et des peintres en renom, les Salons où ils exposent

en formations serrées. C'est comme une digue qui cède sous la poussée du flot. Les pèlerins d'art se ruent vers Paris avec autant d'ardeur que les chercheurs d'or en Californie. Quelques-uns ne font que passer, mais d'autres trouvant ce milieu plus favorable pour leur développement, s'y fixent pour toujours. Il est tels d'entre eux, Miss Mary Cassatt ou M. Walter Gay par exemple, auxquels un long séjour a donné chez nous droit de cité et à propos desquels on peut se demander s'il convient de les ranger dans l'École américaine ou dans l'École française.

1. — Architectes.

Par un paradoxe qui ne laisse pas d'être assez piquant, notre École d'architecture, si dédaignée et si vilipendée en France où on l'accuse de s'enliser dans la routine, jouit aux États-Unis d'un prestige incomparable. On peut dire sans exagération que les trois quarts des architectes américains de la génération actuelle se sont formés à l'École des Beaux-Arts de Paris : les novateurs les plus audacieux se réclament de l'enseignement de Redon, de Laloux[1], de Deglane, de Pascal et, même lorsqu'ils s'en écartent, ils reconnaissent avec une gratitude touchante le bienfait de cette formation.

Cette tradition avait été inaugurée vers le milieu du siècle dernier par Richard Hunt et Richardson. Elle est

1. Un généreux donateur américain vient de créer en faveur d'un élève de l'École des Beaux-Arts un prix des anciens élèves américains de l'atelier Laloux.

continuée par Sullivan, qui construisit le gigantesque *Auditorium* de Chicago, par M. Whitney Warren, grand ami de la France, à qui New-York doit sa *Gare centrale* et la perspective monumentale de *Park Avenue*, hardiment construite au-dessus de deux étages de lignes de chemin de fer en souterrain[1]. C'est sur ses plans que s'édifie la *Bibliothèque de Louvain*, incendiée par les Allemands en 1914.

Citons encore parmi les bâtisseurs de gratte-ciels (skyscrapers), qui savent donner à ce type de constructions jadis purement utilitaire un caractère artistique impressionnant, Cass Gilbert, l'auteur du *Woolworth Building*, cathédrale du Commerce, et Raymond Hood qui a passé sept ans à Paris avant de darder la flèche noir et or de l'*American Radiator building* de New-York et la *Tribune Tower* de Chicago.

Quelle est la part de l'influence française dans la formation des architectes américains qui ont passé par l'École des Beaux-Arts? D'après M. Paul Cret, dont la compétence en la matière est indiscutable, « l'École de la rue Bonaparte a donné la théorie de composition des ensembles qui manquait en Amérique. C'est très apparent quand on compare les grands plans de ces vingt ou trente dernières années avec les œuvres antérieures. Le caractère de la décoration extérieure ou intérieure n'a été affecté par les influences françaises que pendant une courte période. Si l'on s'en est écarté, il n'en reste pas moins que le plan, générateur des

1. M. Whitney Warren a proposé de transformer sur ce modèle, qui a fait ses preuves, notre gare Saint-Lazare et ses abords.

A. SAINT-GAUDENS. — Amor Caritas.
(Musée du Luxembourg.)

formes, conservera toujours l'impulsion première donnée par les anciens élèves de l'École et propagée par l'intermédiaire de l'enseignement de la Beaux-Arts Society. »

2. — Sculpteurs.

L'influence française est peut-être encore plus prédominante sur les sculpteurs, non seulement parce que la sculpture est l'art français par excellence, mais parce qu'il n'y avait pas ici de modèles anglais, susceptibles de faire concurrence aux modèles français. En architecture, le style Tudor, pastiché par la plupart des Universités américaines qui, à en juger par l'extérieur, ont toutes l'air de filleules d'Oxford [1], n'a pas cessé d'être préféré au style classique de Mansart et de Gabriel. Mais comme la sculpture anglaise est presque inexistante, l'influence française trouvait dans ce domaine le champ entièrement libre.

Après Horatio Greenough et Hiram Powers qui ne sont que de modestes précurseurs, l'École de sculpture américaine entre dans l'histoire générale de l'art grâce au talent d'un artiste de nom bien français et même bien gascon : Auguste Saint-Gaudens (1848-1907)[2].

1. C'est le cas de l'Université de Princeton et surtout de l'Université de Yale à Newhaven où les magnifiques bâtiments de *Harkness Hall* construits par Rogers rappellent un peu trop les quadrangles des Collèges d'Oxford.

2. Royal Cortissoz. *A. Saint-Gaudens*. New-York, 1907. — Hind. *Augustus Saint-Gaudens*. London, 1908. — Homer Saint-Gaudens. *The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens*. New-York, 1913. — Hamilton Bell. Un sculpteur américain de descendance française : Auguste Saint-Gaudens. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920.

Il était né à Dublin d'une mère irlandaise. Mais son père, qui exerçait le métier de cordonnier, était originaire d'Aspet, village situé au pied des Pyrénées dans l'arrondissement de Saint-Gaudens, dont sa famille avait emprunté le nom. A New-York, où ses parents avaient émigré, son éducation artistique fut toute française. Il fut mis en apprentissage chez le Savoyard Avet, graveur de camées. Nanti de ce gagne-pain, comme l'Amérique à cette époque n'offrait aucune ressource à un apprenti-sculpteur, il s'embarqua en 1867 pour la France.

Sitôt arrivé à Paris, le jeune homme s'inscrivit aux cours de dessin de la Petite École; puis il entra à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Jouffroy où il eut pour camarades Barrias, Falguière et Mercié. Il se sentait si Français de cœur, malgré sa nationalité américaine, qu'en 1870 il songea très sérieusement à s'engager; craignant le désespoir de ses parents qu'il avait laissés en Amérique et dont il était le seul soutien, il se décida finalement à passer l'*année terrible* à Rome.

En 1879, il était de nouveau à Paris où il exécuta et exposa au Salon le modèle en plâtre de sa belle statue de l'*amiral Farragut* qui se dresse à l'angle de Madison Square à New-York. C'est à ce moment qu'il fit la connaissance du peintre Bastien-Lepage dont il admirait beaucoup la *Jeanne d'Arc* qui fut plus tard offerte par son entremise au Metropolitain Museum; les deux artistes échangèrent leurs portraits.

Une irrésistible nostalgie ramena pour la troisième fois Saint-Gaudens à Paris où il résida pendant trois

années consécutives, de 1897 à 1900. Il y travailla à la statue équestre en bronze doré du *général Sherman*, chef-d'œuvre presque égal au *Colleone* de Verrochio ou au *Pierre le Grand* de Falconet, qui lui valut la médaille d'honneur à l'Exposition Universelle de 1900[1]. Le Musée du Luxembourg lui acheta — ou plutôt il lui offrit — le magnifique haut-relief en bronze qu'il avait conçu autrefois pour le tombeau de la famille Morgan à Hartford : un ange funéraire aux ailes éployées élevant au-dessus de sa tête d'un geste d'ostension un cartouche sur lequel sont inscrits ces mots : *Amor Caritas*.

Cette figure, qui est avec la femme drapée du *tombeau de Mrs. Adams* à Washington une de ses plus nobles inspirations, n'est pas dépaysée au milieu des œuvres de l'École française qui lui font cortège. Elle est de la même famille que les créations de Falguière, de Gérôme, de Mercié, de Paul Dubois, de Bartholomé. Saint-Gaudens admirait aussi les premières œuvres de Rodin : l'*Age d'Airain*, le *Saint-Jean-Baptiste;* mais il ne le suivait pas dans ses audaces et restait pantois devant le froc du *Balzac*. En somme, son idéal se trouvait réalisé dans *Le chanteur florentin* et la *Jeanne d'Arc* de Paul Dubois où il voyait un modèle de force et d'élégance. « Paul Dubois, écrit-il, tenait dans mon estime une place plus haute que personne : car sa *Jeanne d'Arc* est, à mon avis, une des plus grandes statues du monde. Je n'en connais qu'une ou deux que

1. Cette statue fut fondue à Paris comme celle de l'amiral Farragut.

je placerais plus haut. Pour l'élévation, la distinction, le nerveux du style, elle est extraordinaire. »

Dans ses plaquettes dont le Musée du Luxembourg possède quelques exemplaires choisis [1], notamment le fin profil usé par la phtisie du romancier écossais Robert-Louis Stevenson, s'avère l'influence de Pons-carme, le rénovateur de la médaille française.

Saint-Gaudens a traduit lui-même dans un de ses rares discours, avec l'éloquence du cœur, l'admiration et la gratitude qu'il ressentait pour ses maîtres français :

« Je sais que j'exprime le sentiment de la majorité de mes confrères, aussi bien que des peintres et des architectes, en disant que nous éprouvons pour la France la plus profonde reconnaissance pour l'instruction qu'elle nous a si généreusement dispensée dans ses Académies et ses Écoles des Beaux-Arts.

« Son hospitalité a été sans bornes et son enseignement nous a toujours éclairés et inspirés, sous les maîtres d'aujourd'hui : Barrias, Dubois, Falguière, Frémiet, Mercié, Rodin, comme avec la glorieuse phalange des maîtres d'autrefois : Jean Goujon, Germain Pilon, Houdon, David d'Angers, Rude, Barye.

« C'est pour moi un grand plaisir de pouvoir exprimer au représentant de cette grande nation ce que souhaitent d'entendre tant de mes confrères. Et, bien que nous soyions semblables au vigoureux adolescent qui sent sa force, au moment où il s'éloigne de sa mère pour faire ses premiers pas dans le monde, néanmoins nous honorons et nous chérissons comme

1. Plaquettes de Bastien-Lepage, Samuel Gray Ward, le Dr Henry Schiff, les enfants de Jacob H. Schiff, Homer Schiff Saint-Gaudens, fils de l'artiste.

lui notre *alma mater* et nous éprouvons pour elle des sentiments d'amour, de respect et de gratitude[1]. »

L'histoire de ce grand artiste franco-américain éclaire d'une lumière particulièrement vive l'intimité des relations artistiques entre les deux pays. Mais cet exemple est loin d'être isolé. Sauf quelques rares exceptions, tous les sculpteurs américains de la génération présente se sont formés en France, entièrement ou en partie[2].

C'est le cas de Frederick William Mac-Monnies, le meilleur élève de Saint-Gaudens, qui travailla à l'École des Beaux-Arts sous la direction de Falguière avec M. John Flanagan, décorateur plein de goût qui a fait ses preuves à la Bibliothèque du Congrès à Washington et à la Bibliothèque de Newark, sa ville natale.

Citons encore George Grey Barnard qui séjourna douze ans à Paris où il avait étudié avec Cavelier,

1. « I know that I am expressing the sentiment of the majority of my confrères, as well as of the painters and architects, when I add that we feel for France the deepest gratitude for the generous instruction she has extended to us so lavishly in her academies and schools of art.

« Her hospitality has been without bounds and her guidance most enlightening and inspiring under the masters of our day : Barrias, Dubois, Falguière, Frémiet, Mercié, Rodin as well as under the masters of her past : Jean Goujon, Germain Pilon, Houdon, David d'Angers, Rude, Barye — a glorious list.

« It is a great pleasure to be able to express to the representative of that great nation what I know so many of my fellow-sculptors would wish expressed. And although we are like the strong youth who feels his strength as he breaks away from his mother's side to make his own path in the world, nevertheless, like him, we honor and cherish our *alma mater* and feel for her the deepest love, respect and gratitude. »

2. Charles H. Caffin. *American masters of sculpture*. New-York, 1903. — Lorado Taft. *The history of American sculpture*. New-York, 1903.

Warner qui fut praticien chez Carpeaux, et s'engagea en 1870 dans la Légion étrangère; Herbert Adams, élève de Mercié ; les deux frères Borglum ; le médailleur Victor David Brenner, élève de Roty.

Daniel Chester French, qui est peut-être de tous les sculpteurs vivants le plus populaire en Amérique et auquel on a récemment confié la mission de dresser dans la cella du *Lincoln-Memorial* de Washington l'effigie en marbre du président martyr de la démocratie américaine, fit un séjour à Paris en 1888. C'est à lui que s'adressèrent les Filles de la Révolution lorsqu'elles offrirent à la France en 1900 la belle statue équestre de *Washington* — cette statue que Houdon aurait tant voulu exécuter pour l'Amérique — qui se dresse aujourd'hui comme un témoignage de l'amitié américaine au centre de la Place d'Iéna.

Un autre sculpteur américain Paul, Weyland Bartlett (1866-1925), élève de Cavelier et de Frémiet, a doté Paris d'une statue équestre de *La Fayette* qui s'érige sur un haut piedestal, comme le Colleone de Verrochio, dans les jardins de la Place du Carrousel, derrière le monument de Gambetta[1]. La Fayette, dressé sur un cheval à crinière tressée, le visage tourné vers l'ouest, tient à la main d'un geste d'offrande son épée nue qu'il consacre à la cause de la liberté américaine. Deux inscriptions gravées sur le socle en anglais et en français rappellent que cette statue à été érigée par les

1. Le modèle en plâtre bronzé de cette statue a trouvé place sous la coupole du Capitole de Hartford, capitale de l'État de Connecticut d'où Bartlett était originaire.

élèves des écoles des États-Unis en souvenir reconnaissant de La Fayette homme d'État, guerrier, patriote. (*Erected by the schoolchildren of the United States in grateful memory of Lafayette statesman, soldier, patriot.*) Une réplique de cette statue a été offerte par les Chevaliers de Colomb à la ville de Metz pour célébrer la délivrance de la cité lorraine. Bartlett, qui considérait la France comme sa patrie d'adoption et qui avait préparé de toutes ses forces l'intervention décisive des États-Unis dans la grande guerre, venait d'être chargé d'une statue du maréchal Foch pour la ville de Colmar lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée.

Herbert Haseltine, qui est aujourd'hui le meilleur animalier des États-Unis, vit depuis de longues années à Paris où ses études d'animaux sélectionnés, véritables portraits, sont fort appréciées.

L'ascendant du génie de Rodin, dont témoignent éloquemment tant de répliques de ses œuvres dans les principaux musées américains, domine la jeune génération qui abandonne à ses aînés le culte aujourd'hui un peu démodé de Falguière, de Mercié, de Chapu et de Paul Dubois. C'est à Rodin que sont venues demander conseil trois femmes-sculpteurs de grand talent : Mrs Hoffman-Grimson, Mrs Anna Hyatt-Huntington et Mrs Gertrude Whitney.

La première qui a travaillé trois ans dans l'atelier de Rodin a offert à la France son groupe de la *Danse* qui a été inauguré en 1920 dans le jardin du Luxembourg. Une réplique de la belle statue de *Jeanne d'Arc*

de Mrs Hyatt qui orne à New-York les quais de l'Hudson, se dresse sur une terrasse de Blois.

Le nom de Mrs Whitney est particulièrement connu à Paris où elle a fait avec un vif succès plusieurs expositions de ses œuvres. Son petit groupe en marbre du *Paganisme* est tout à fait rodinesque de conception et d'exécution. Mais dans ses ouvrages récents, dont plusieurs sont consacrés au souvenir de la Grande Guerre, elle s'émancipe de cette influence dominatrice. On peut être assuré que sa statue de la *Liberté* qui doit s'élever à Saint-Nazaire, en souvenir de l'entrée des Américains dans la guerre, comme un pendant lointain de la *Liberté* de Bartholdi, sera digne des deux grands pays dont elle commémorera la fraternelle union.

3. — Peintres.

Tous les mouvements de la peinture française se sont reflétés au XIX^e^ siècle dans la peinture américaine. Après les Davidiens tels que John Vanderlyn et Rembrandt Peale, viennent les paysagistes de l'*Hudson River School*, disciples fervents de l'École de Barbizon : George Fuller, George Inness, Tryon, élève de Daubigny. Puis c'est le réalisme de Courbet que nous retrouvons chez le grand peintre de marines Winslow Homer. Enfin l'impressionnisme de Manet, de Monet, de Degas, a illuminé la palette de Whistler, de Childe Hassam et de Miss Mary Cassatt.

Nous ne pouvons insister ici que sur les peintres américains qui, par les circonstances de leur vie ou le

WHISTLER.— Portrait de sa mère.
(Musée du Louvre.)

caractère de leur talent, ont été en liaison particulièrement intime avec l'art français.

Le premier de tous est le grand décorateur John La Farge[1] (1835-1910), dont le nom rend un son aussi français que celui de Saint-Gaudens. Son père Jean-Frédéric de La Farge s'était réfugié aux États-Unis en 1806 pour échapper au massacre de Saint-Domingue et avait épousé la fille d'un planteur français : M^lle^ Binsse de Saint-Victor. Le jeune homme s'embarqua en 1856 pour la France et fut initié à la vie parisienne par son cousin Paul de Saint-Victor, alors à l'apogée de sa réputation. Il traversa l'atelier de Couture qui avait beaucoup d'élèves américains ; il subit surtout l'influence de Delacroix et de Chassériau, comme lui d'origine créole, qui se combine dans ses œuvres avec celle des Préraphaélites anglais. Ses fresques et ses vitraux de l'église de l'Ascension à New-York lui assignent un rang élevé parmi les rénovateurs de l'art décoratif.

James Mac-Neill Whistler (1834-1903) est presque des nôtres[2]. Élève de Gleyre à Paris, il a vécu dans l'intimité de Courbet et de Manet, de Fantin et de Legros. Il se trouvait en 1865 à Trouville avec Courbet qui lui donna des leçons et fit le magnifique portrait de sa maîtresse : *La belle Irlandaise*. Avant de se fixer à Londres, il passa de longues années à Paris. On sait que Fantin-Latour lui a fait une place dans son *Hommage à Delacroix* et a peint une seconde fois son

1. Royal Cortissoz. *John La Farge*. Boston, 1911.

2. Mortimer Menpes. *Whistler as I knew him*. London, 1904. — Duret, *Whistler*. Paris, 1904. — J. Pennell. The life of James M. Neill Whistler.

portrait dans une grande toile malheureusement mutilée : *Le Toast*[1]. Il était si attaché à la France qu'il exigea que son exposition posthume eût lieu à Paris.

John Singer Sargent (1858-1925) qui vient de mourir, avait, comme Whistler, beaucoup d'amitiés françaises[2]. Il s'était formé dans l'atelier de Carolus Duran dont il fut le meilleur élève. Dans sa riche galerie de portraits figurent de vivantes effigies du sculpteur *Rodin*, du peintre *Claude Monet*, du graveur *Helleu*.

Née en 1845 à Pittsburgh, Miss Mary Cassatt fit ses premières études à l'Académie des Beaux-Arts de Philadelphie. Mais elle s'est formée en France dans le culte de Degas et presque toute sa vie s'est écoulée à Paris : de sorte qu'elle appartient au moins autant à l'École impressionniste française, dont elle est avec Berthe Morisot une des gloires féminines, qu'à l'École américaine.

Bien qu'elle n'ait jamais été à proprement parler l'élève de Degas qu'elle ne rencontra que longtemps après avoir vu ses ouvrages, elle peut passer cependant pour la plus fervente de ses disciples. « Je me souviens, écrit-elle, qu'il y a une cinquantaine d'années, lorsque je vis pour la première fois un pastel de Degas dans une vitrine du boulevard Haussmann, je m'aplatissais le nez contre la glace pendant des heures. Cela changea ma vie et je sentis l'art comme j'avais besoin de le sentir. »

1. Le portrait de Whistler qui seul a échappé au désastre est conservé dans la Galerie Freer, véritable Musée Whistler, à Washington.

2. Mrs Meynell. *The work of John S. Sargent.* London, 1903.

Ainsi l'art de Degas fut pour Miss Mary Cassatt une révélation décisive et, dans toute la force du terme, lui dessilla les yeux. Mais elle eut le bon esprit de ne pas pasticher l'objet de son adoration. Elle lui laissa les champs de courses, les coulisses de l'Opéra et les cabinets de toilette, et se cantonna sagement dans la nursery. Au lieu de peindre après lui et d'après lui des jockeys cramponnés à leurs chevaux, des danseuses à la barre et des femmes au tub, elle caressa avec amour la chair nue des babies roses dans les bras de leur mère souriante.

Les babies et non les bébés. Car malgré son long séjour en France, les Maternités de Miss Mary Cassatt gardent un accent anglo-saxon. Rien de commun avec les Maternités anxieuses de Carrière. Ces mamans calmes, sans nerfs, qui ignorent la souffrance et l'inquiétude, ces enfants drus et sains semblent avoir la peau rafraîchie par l'usage quotidien du savon Cadum. « Le petit Jésus avec sa nurse anglaise », disait sarcastiquement Degas.

L'excellent peintre d'intérieurs Walter Gay a également conquis en France droit de cité[1]. Né à Boston, il débarqua à Paris en 1876 à l'âge de dix-neuf ans, reçut quelques leçons de Bonnat et s'éprit si bien de la France qu'il y resta. Toute sa vie s'est écoulée soit dans son appartement parisien de la Rive gauche où il a formé une admirable collection de dessins anciens et

1. M. Louis Gillet lui a consacré une étude pénétrante sous le titre de *Peintres d'Amérique : Walter Gay,* dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* en 1921. — A. E. Gallatin. *Walter Gay. Paintings of French Interiors.*

de bibelots du XVIII^e siècle, soit au château du Bréau, près de Melun, à proximité des magnifiques demeures historiques de Courances et de Vaux-le-Vicomte. Sensible plus que bien des Français de vieille souche au charme du passé, il s'est attaché dans son œuvre de peintre à faire revivre ce décor délicieusement suranné du XVIII^e siècle français dont il avait fait le cadre de sa propre existence. L'originalité de l'art de Walter Gay, c'est, comme l'a très bien noté Louis Gillet, de « faire le portrait d'une chambre comme on fait celui d'une personne ». C'est un art d'intimité d'où toute figure est bannie. Nul intrus ne vient troubler de sa présence importune l'atmosphère paisible où les choses semblent respirer et chuchoter à voix basse.

Avec Frieseke, un autre Américain francisé, c'est au contraire le plein-airisme de Renoir et de Monet qui triomphe en des harmonies discrètes et raffinées. Maurice Prendergast (1861-1924), un des artistes les mieux doués de cette génération, va jusqu'au néo-impressionnisme de Seurat et de Pissarro.

Sans avoir une liaison aussi intime avec l'art français, beaucoup d'autres peintres contemporains sont venus se former à Paris. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir le catalogue d'un Musée américain : on n'y voit qu'élèves de Gérôme, de Bouguereau, de Bonnat. Citons au hasard le peintre et graveur Julian Alden Weir, élève de Gérôme et ami de Bastien-Lepage ; Frank W. Benson, élève de l'Académie Julian ; le décorateur E. Blashfield, élève de Bonnat ; Tomas Eakins, élève de Gerôme et de Bonnat ; Childe Hassam et Gari Melchers,

élèves de Lefebvre; Edward W. Redfield, élève de Bouguereau; Bryson Burroughs, conservateur des peintures au Metropolitan Museum, dont l'art délicat s'est affiné dans l'atelier de Luc-Olivier Merson.

Presque tous ces artistes américains sont aujourd'hui représentés au Musée du Luxembourg, dans cette annexe du Jeu de Paume réservée en principe aux Écoles étrangères, qui est l'œuvre propre de Léonce Bénédite, l'un des plus actifs pionniers des relations artistiques franco-américaines. Autour du chef-d'œuvre le plus ému et le plus émouvant de Whistler : le *portrait de sa mère*, où pour une fois il a renoncé à son dilettantisme d'accordeur de tons, se groupent des ouvrages typiques des sculpteurs Saint-Gaudens, Paul Bartlett, Paul Manby, des peintres Winslow Homer, Dannat, Sargent, Miss Mary Cassatt.

Cette collection qui ne date guère que de 1890 comprend aujourd'hui un ensemble de 80 tableaux. Nous indiquons ici les plus importants, d'après le catalogue dressé par Léonce Bénédite[1].

John Alexander. — La dame en gris.

Miss Cecilia Beaux. — Jeune fille au chat.

Mme Romaine Brooks. — Portrait de Gabriele d'Annunzio.

Miss Mary Cassatt. — Mère et enfant. Pastel.

William Dannat. — La dame en rouge. — Contrebandier aragonnais.

1. L. Bénédite. *Le Musée du Luxembourg. Écoles étrangères.* Paris, Laurens, 1924. — Préface du Catalogue de l'Exposition d'artistes de l'Ecole américaine au Musée du Luxembourg, 1919.

Frederick Frieseke. — Devant la glace.

Walter Gay. — Les cigarières à Séville. — Intérieur du château de Courances.

John Mac-Lure Hamilton. — Portrait de Gladstone.

Alexander Harrison. — En Arcadie.

Winslow Homer. — Nuit d'été.

John La Farge. — La femme adultère.

Harry Lachman. — Panorama des Andelys.

Gari Melchers. — Maternité.

Richard Miller. — La tasse de thé.

Edward Redfield. — Canal en hiver.

John Singer Sargent. — Carmencita.

Henry Tanner. — La Résurrection de Lazare. — Les Pèlerins d'Emmaüs.

James Mac-Neill Whistler. — Portrait de sa mère.

Collection encore restreinte, mais choisie, que les successeurs de Léonce Bénédite auront à cœur de compléter, ne fût-ce qu'afin de témoigner aux Américains notre reconnaissance pour l'hospitalité qu'ils accordent si généreusement aux œuvres de nos artistes. Il est à souhaiter que nos grands musées de province, trop souvent léthargiques et routiniers, suivent l'exemple de Paris et s'ouvrent eux aussi à la peinture américaine, qui est appelée à prendre dans le mouvement artistique contemporain une place de plus en plus grande.

CONCLUSION

Nous avons essayé de reconstituer l'histoire des relations artistiques franco-américaines depuis leurs origines jusqu'à nos jours.

Que résulte-t-il de cette enquête ?

C'est d'abord que ces relations, devenues aujourd'hui si intimes, sont beaucoup plus anciennes qu'on ne le croit généralement et remontent jusqu'à la formation de l'indépendance des États-Unis. Déjà très actives sous le règne de Louis XVI, elles sont plus que centenaires.

D'abord contrebalancée par l'influence anglaise qui bénéficiait de la communauté de race et de langue, de l'ancienneté des liens politiques entre la Nouvelle-Angleterre et la mère-patrie, du prestige de Benjamin West, le premier peintre américain de quelque notoriété, qui s'était fixé à Londres, l'influence française a pris nettement le dessus, surtout à partir de 1870. Le contingent des artistes français établis aux États-Unis a toujours été infime. Mais en revanche les œuvres d'art français de toutes les époques ont pénétré de plus en plus dans les musées et les collections d'Amérique et surtout les artistes américains sont venus en nombre toujours croissant compléter leur éducation en France. L'Ecole des Beaux-Arts de la rue Bona-

parte est devenue la pépinière des architectes transatlantiques. Les sculpteurs sont venus demander à notre glorieuse École de sculpture un enseignement que l'Angleterre était incapable de leur donner. Les peintres se sont convertis presque tous à l'impressionnisme. Bref, Paris est devenu pour les Américains modernes ce que Rome était pour les Français du XVII[e] siècle.

Cette influence a-t-elle donné de bons résultats? Il n'est guère permis d'en douter. Les artistes américains y ont gagné de faire l'apprentissage de leur métier sans pour cela perdre leur personnalité. La meilleure preuve que l'enseignement français ne coule pas tous ses élèves dans le même moule, c'est qu'une fois rentrés chez eux, ils appliquent les principes puisés dans les ateliers parisiens à des œuvres d'un caractère national indiscutable. Les gratte-ciels de New-York et de Chicago n'ont rien de commun avec l'architecture française moderne et cependant ils sont l'œuvre d'anciens élèves de notre École des Beaux-Arts.

Cette influence a été jusqu'ici unilatérale : en d'autres termes, si l'art américain a subi profondément l'influence de l'art français, on ne saurait dire inversement que l'art français porte l'empreinte des États-Unis. Il n'en sera pas toujours ainsi et il faut nous attendre, pour commencer, à un choc en retour de l'architecture américaine qui a standardisé les procédés de construction des maisons comme des machines, perfectionné l'usage des matériaux modernes (armatures en métal, ciment armé) et résolu fort ingénieusement dans la construction des gares, des Biblio-

Cliché Bulloz.

JOHN S. SARGENT. — Carmencita.
(Musée du Luxembourg.)

thèques, des *buildings* commerciaux ou industriels des problèmes qui se poseront tôt ou tard en Europe [1]. Nos architectes et nos ingénieurs auraient certainement à l'heure actuelle beaucoup à apprendre aux États-Unis.

En peinture et en sculpture nous conservons une avance indiscutable. Mais là encore l'écart s'atténue à vue d'œil entre les élèves et leurs maîtres. Il est certain qu'un jour viendra — qui n'est pas loin — où les États-Unis pourront se passer, dans leurs Écoles d'art comme dans leurs musées, d'instructeurs étrangers. Ils se suffiront à eux-mêmes.

Est-ce à dire que l'influence française soit vouée par une évolution fatale à une rapide déchéance? Nullement. Cette influence continuera à s'exercer, mais elle changera de caractère. Ce ne seront plus des rapports de maîtres à élèves, mais de confrères discutant amicalement sur un pied d'égalité. A une *exportation* artistique sans contre-partie succédera l'ère des *échanges mutuels* et ces échanges seront aussi féconds, aussi fructueux pour les deux parties intéressées que le régime actuel, basé sur la disproportion ou pour mieux dire sur la différence de niveau de deux civilisations, dont l'une ne date que du XVIII[e] siècle tandis que l'autre remonte à la conquête romaine.

Nous pouvons être entièrement rassurés sur le développement futur de ces relations. Loin de se relâcher, elles se consolident. D'empiriques et d'accidentelles qu'elles étaient jusqu'alors, elles deviennent régulières

1. La reconstruction de la Bibliothèque de Louvain par un architecte américain, M. Whitney Warren, est à cet égard symptomatique.

et méthodiques. Grâce à de nombreuses initiatives françaises et américaines, des Instituts se fondent pour obtenir un meilleur rendement de cette coopération jusqu'alors abandonnée aux caprices individuels.

C'est à la *Fédération de l'Alliance française aux États-Unis*, dont le président d'honneur est M. James H. Hyde et qui ne cesse de progresser sous l'active impulsion de son président M. Frank D. Pavey et de son dévoué secrétaire général M. Félix Weill, que revient le mérite d'avoir montré la voie. Parmi les conférenciers officiels qu'elle désigne et accrédite chaque année, une place a été réservée aux historiens d'art qu'il serait bon de faire alterner plus régulièrement avec les historiens de la littérature.

Un *Institut français aux États-Unis* a été créé à New-York en 1911 sous la présidence de M. Mac-Dougall Hawkes. Il se propose de créer dans un immeuble en construction où il sera chez lui un musée de l'art français dont quelques éléments sont déjà réunis, d'organiser des expositions temporaires, des conférences qui aideront à la diffusion de notre art et de nos idées. Un Comité spécial s'est formé « for diffusion of french art ».

Cet effort de propagande aux États-Unis se complète par des organisations similaires en France. Le *Comité France-Amérique*, la *Bienvenue française* accueillent les Américains de distinction. Il faut surtout louer à cet égard l'heureuse initiative prise par M. Widor, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui a facilité l'installation dans une aile du Palais de Fon-

tainebleau d'un *Conservatoire américain* (American Conservatory). Cette École des hautes études musicales ouverte en 1921 au lendemain de la guerre, a eu pour effet de détourner vers la France toute une clientèle qui hantait jadis les Instituts d'Outre-Rhin : le prestige et le rayonnement de la musique française en ont été considérablement accrus. Mais ce Conservatoire n'a pas tardé à déborder son programme et à s'adjoindre une véritable École des Beaux-Arts où les sculpteurs et les peintres trouvent aujourd'hui la même hospitalité que les musiciens. L'un de ses principaux attraits est un atelier de fresque, dirigé avec un vif succès par le peintre Baudouin, élève de Puvis de Chavannes, qui a fait renaître la technique des fresquistes italiens du Quattrocento. L'École américaine de Fontainebleau tend ainsi à devenir l'équivalent de notre Villa Médicis.

Aucun cadre ne convenait mieux à cette création que ce Palais de la Belle au Bois dormant auquel s'attachent tant de souvenirs de notre histoire depuis les chasses de François Ier et d'Henri IV jusqu'aux adieux de Napoléon. Fontainebleau a déjà été par deux fois un centre artistique de premier ordre : à la Renaissance, lorsque le Primatice et Rosso en firent une seconde Rome où affluaient les peintres des Pays-Bas, et au XIXe siècle, lorsque Th. Rousseau et Millet s'établirent à Barbizon, à la lisière de la forêt. Les jeunes artistes américains qui ont le privilège de travailler dans ce magnifique décor ne sauraient rester insensibles à la magie de pareils souvenirs. Ils trouvent ici ce qui leur manque aux États-Unis : la poésie du passé. Puisse le Conser-

vatoire américain préparer à Fontainebleau, après les moissons du Primatice et de Millet, un nouveau regain de gloire artistique !

Les initiatives américaines ne le cèdent en rien aux initiatives françaises. Qu'il suffise de rappeler ici la création de la *New-York School of fine and applied art*, qui s'est installée place des Vosges, en plein centre du vieux Paris, dans l'ancien hôtel de Chaulnes. M. Hamlin, délégué de Columbia University, a professé en 1922-1923 à l'École interalliée des Hautes Études Sociales un cours très apprécié sur *L'art américain*. Enfin Mrs. George Blumenthal, désireuse de contribuer au rapprochement intellectuel de ses deux patries, a eu la généreuse pensée de doter d'un capital important la *Fondation américaine pour la pensée et l'art français*, qui distribue chaque année des bourses de voyage aux écrivains et aux artistes français les plus qualifiés.

Ainsi s'organisent les relations artistiques franco-américaines qui entrent, grâce à ces efforts méthodiques et concertés, dans une phase nouvelle. Les alliances politiques sont sujettes à des fluctuations passagères, sous la poussée d'intérêts divergents ; mais les amitiés intellectuelles, nouées entre l'élite de deux pays, résistent à toutes les secousses. C'est pourquoi nous ne saurions trop veiller au maintien de traditions déjà séculaires qui sont l'un des plus solides fondements de l'amitié franco-américaine.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES

Adams, 182.
Alexander (John), 189.
Allston (Washington), 93.
Aman-Jean, 170.
Arnal, 123.

Bange, 92.
Barbet (Jean), 148.
Barnard (George Grey), 181.
Bartholdi, 124.
Bartlett (Paul Weyland), 182.
Barye, 126, 141, 159.
Bastien-Lepage, 139, 167.
Baudry (Paul), 127.
Beaux (Cecilia), 189.
Béglair (ou Bœgler), 101.
Bellegambe (Jean), 145.
Bénard (Emile), 120.
Belzons, 52.
Benson (Frank W.), 188.
Berruer, 61.
Besnard (Albert), 127, 142.
Bienville, 5.
Binon, 100.
Blanchard (Jacques), 139.
Blanche, 166, 171.
Blashfield, 188.
Bonheur (Rosa), 139, 167.
Bonnat, 160.
Borglum, 182.
Bossworth (W.), 17.
Boucher (François), 139, 142, 144, 151, 172.
Boudier, 52.
Boudin (Eugène), 164, 168.
Bouguereau (William), 141, 164, 167, 169.
Boulanger de Boisfremont, 52.
Bourdelle (Antoine), 166.
Bourdichon, 145, 157.
Bournique, 132.
Boutet de Monvel, 161.
Brancusi (Constantin), 150.
Brenner (Victor-David), 182.
Breton (Jules), 168.
Brooks (Romaine), 189.
Bry (de), 4.
Bulfinch, 17, 81.
Burroughs (Bryson), 189.

Cabanel, 156.
Caffieri (Jean-Jacques), 57.
Caffieri (Philippe), 166.
Cain, 126.
Canova, 43.
Carlu, 128.
Carmontelle, 68.
Caro-Delvaille, 127, 142.
Carpeaux, 162.
Carrière (Eugène), 147.
Casanova, 90.
Cassatt (Mary), 180, 189.

Cass (Gilbert), 176.
Catlin (George), 111.
Cazin, 161, 165, 168.
Cézanne, 141, 146, 149, 156, 163, 165.
Champaigne (Philippe de), 140, 151.
Champlain (Samuel de), 4.
Chardin, 139, 141, 150, 152, 157.
Chédanne, 122.
Cheney, 113.
Chevalier (Augustin), 100.
Chouteau, 6.
Chrétien (Gilles-Louis), 50.
Clérisseau, 76, 78.
Clodion, 138, 143, 149, 172.
Clouet, 145, 167.
Cochin, 68.
Cole (Thomas), 112.
Colombe (Michel), 165.
Contat, 132.
Copley (John-Singleton), 78, 111.
Corneille de Lyon, 138, 145, 167.
Corot, 134, 139, 144, 146, 150, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 165, 170.
Cottet, 164, 166, 171.
Courbet (Gustave), 139, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 168, 169.
Couturier (Henri), 5.
Coypel, 168.
Coyzevox, 144.
Cret (Paul), 118, 156, 163, 176.

Dagnan-Bouveret, 156, 170.
Dannat, 189.
Daubigny, 150, 165, 170.
Daumier, 149, 161.
David, 74, 83, 91, 139, 146, 155, 168, 169.
David d'Angers, 100.
Debucourt, 104.
Decamps, 150, 156.
Degas, 127, 142, 147, 153, 155, 159, 164, 165.
Delacroix (Eugène), 139, 152, 154, 157, 160, 162, 165.
Delaroche (Paul), 141, 152, 160, 165.
Demonvillier, 125.
Derain, 150.
Despradelles, 122.
Detaille, 160.
Diaz, 155, 156, 157, 163, 168, 169.
Doré (Gustave), 167.
Drouais (François-Hubert), 139, 142, 149.
Duchamp-Villon, 150.
Duplessis, 67, 145, 152, 155.
Dupont de Nemours, 67.
Dupré (Augustin), 64, 65.
Dupré (Jules), 155, 165, 168, 169.
Durand (Asher Brown), 112.
Duquesne, 123.
Duvivier (Aimée), 168.
Duvivier (Benjamin), 64.

Eakins (Thomas), 188.
Elouis, 49.

Falconet (Etienne-Maurice), 145, 148, 149, 159, 161, 172.
Falguière, 125.
Fantin-Latour, 157, 165.
Ferrand, 123.
Févret de Saint-Mémin, 50, 160.
Flanagan (John), 181.
Forest (Jesse de), 4.
Fouquet (Jean), 145.
Fragonard, 68, 142, 144, 149, 150.
Frémiet, 126.
French (Daniel Chester), 182.

Frieseke (Frederic), 188, 189.
Froméntin, 163.
Fuller (George), 184.
Fulton (Robert), 47, 48, 85-89.

Gabriel (Ange-Jacques), 79.
Gainsborough, 73.
Galland, 127.
Gatteaux, 65.
Gauguin, 132, 147, 155, 165.
Gay (Walter), 187, 190.
Gérard (François), 171.
Gérard (Marguerite), 69.
Gérente, 132.
Géricault, 139, 154, 157, 168.
Gérôme, 135, 141.
Gignoux (Régis), 104.
Gimbrède (Thomas), 52.
Godefroi (Maximilien), 20.
Godefroy (François), 70.
Gœrck (Casimir), 19.
Gogh (Van), 154.
Grapin, 123.
Gréber (Jacques), 121.
Greenough (Horatio), 74, 100, 109.
Greuze, 66, 139, 142, 152, 168.
Guillaume (Henri), 120,

Haffner (J.-J.), 123.
Hallet (Etienne), 17, 80.
Hamilton (Mac-Lure), 190.
Harpignies, 167, 168.
Harrison, 190.
Haseltine (Herbert), 183.
Hassam (Childe), 184, 188.
Healy (George), 111.
Hébrard, 123.
Hennepin (Père), 5.
Henri (Pierre), 52.
Hermant (Léon), 124.
Hoban (James), 18.
Hoffman-Grimson (Malvina), 183.
Homer (Winslow), 184, 190.
Hood (Raymond), 176.
Houdon, 23, 65, 71, 88, 94, 134, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 155, 156, 159.
Huet, 71, 171.
Hunt (William-Morris), 103, 112.
Hyatt-Huntington (Anna), 183.

Imbert, 105.
Ingres, 139, 146, 149, 157, 160, 168, 170.
Inness (George), 112, 184.
Isabey, 163, 165.

Jacque (Charles), 165.
Jaulmes, 133.
Jefferson (Thomas), 40, 45, 75-81.
Jouvenet, 141.

Koos (Victor), 129.

Labille-Guiard (Adélaïde), 142.
Lachman (Harry), 190.
Laclède (Pierre de), 5.
La Farge (John), 185, 190.
Lami (Eugène), 104, 161.
Largillierre, 139, 140, 154.
La Touche, 166.
Latrobe, 20.
Laugier (Nicolas), 104.
Laurencin (Marie), 150.
Laurens (Jean-Paul), 133.
Lawrence (sir Thomas), 73.
Le Barbier, 71.
Lebasque, 164.
Ledoux, 77.
Lefèvre (Robert), 168.
Legrand, 77.
Lemoyne (Jean-Baptiste), 142, 143.
Lemoyne (Jean-Louis), 159.

Lenain, 154, 162.
L'Enfant (Major), 12, 44, 80.
Lerolle, 153.
Le Sidaner, 170.
Leslie (Charles-Robert), 110.
Lesueur (Charles-Alexandre), 105.
Létang, 122.
Lhermitte, 153, 160, 166.
Limosin (Léonard), 170.
Lorin, 132.
Lorrain (Claude), 151, 157, 163, 167.

Mac-Comb, 19.
Mac-Monnies (Frederic), 181.
Maitre de Moulins, 145, 162.
Mangin (Joseph-François), 18.
Manet, 140, 146, 150, 152 153, 157, 159, 163, 167, 172.
Marin, 62.
Marlet (Jérôme), 140.
Martin (Homer D.), 113.
Martin (Henri), 164.
Masqueray (Emmanuel), 118.
Matisse (Henri), 150, 164.
Mauxion, 123.
Mayer (Constant), 105.
Meissonier, 134, 139, 141.
Melchers (Gari), 188, 190.
Ménard (René), 164, 171.
Mercié (Antonin), 125.
Méryon (Charles), 106.
Met (Le), 52.
Michel (Georges), 140.
Miller, 190.
Millet (Jean-François), 112, 134, 141, 144, 150, 152, 155, 156, 157, 160, 163, 165, 166, 169, 170, 172.
Mire (Le), 69.
Molinos, 77.
Monet (Claude), 142, 147, 153, 155, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 172.
Monnier (Le), 123.
Monticelli, 141, 161.
Monvaerni, 170.
Morse (Samuel), 110.
Moyne de Morgues (Le), 3.
Mouchy, 61.

Nattier, 139, 144, 169.
Née, 68.
Nini, 62.

Oberkampf, 71.
Œben, 145.
Ourdan, 106.

Pajou, 142, 143, 144, 148, 149, 158.
Pauger, 5.
Paon (Le), 69, 70.
Pater, 142.
Peale (Charles Willson), 29, 93.
Peale (Rembrandt), 93.
Philippoteaux, 105.
Picasso, 147, 150.
Pigalle, 138, 142, 172.
Pilon, 60.
Pissarro, 163, 165, 167, 168, 170.
Ponce, 70.
Poupelet, 166.
Poussin, 139, 140, 146, 157, 164, 167.
Powers (Hiram), 177.
Prendergast (Maurice), 188.
Prevot, 123.
Prudhomme, 105.
Prud'hon, 140, 141.
Puget, 145.
Puvis de Chavannes, 128, 139, 146, 149, 156, 157, 193, 165, 167, 170.

Quesnay de Beaurepaire, 54.

Ramée (Joseph-Jacques), 20.
Raffaelli, 166, 170.
Ravier, 160.
Redfield, 189, 190.
Regnault (Henri), 139, 152.
Renoir, 140, 146, 153, 156, 159, 161, 163, 165.
Reynolds (sir Joshua), 73.
Richardson (Henry Hobson), 109.
Riesener, 145, 172.
Rigaud, 157.
Rivière (Théodore), 171.
Robert, 103.
Robert (Hubert), 162, 172.
Roche (Pierre), 171.
Rodin, 126, 134, 141, 150, 158, 166, 171.
Rousseau (Douanier), 147.
Rousseau (Théodore), 134, 156, 157, 160, 161, 169.

Saly, 159.
Saint-Aubin (Augustin de), 59, 68.
Saint-Aubin (Gabriel de), 149.
Saint-Gaudens (Auguste), 177.
Sargent (John Singer), 131, 186, 190.
Sauvage, dit Lemire, 63.
Scheffer (Ary), 104, 110.
Sebron, 104.
Seurat, 147, 149.
Simon (Lucien), 164, 166, 171.
Sisley, 163, 164, 167, 170.
Strickland (William), 108.
Stuart (Gilbert), 73, 85, 104.
Subleyras, 155.
Sullivan, 176.
Sully (Thomas), 53, 73.
Susanne, 62.

Tanner (Henry), 190.
Tassaert, 158.
Thomire, 71.
Thornton, 17.
Toulouse-Lautrec, 147.
Trinquesse, 69.
Troy (J.-F. de), 141.
Troyon, 155, 156, 160, 163, 168, 169.
Trumbull (John), 83, 111.
Tryon, 184.

Ulrich, 122.

Valdenoit, 51.
Vanderlyn (John), 89, 104.
Vassé, 159.
Vernet (Horace), 141.
Vernet (Joseph), 155.
Vigée-Lebrun (M^me^), 142, 164, 169.
Volozon (Denis), 104.

Waldo (Samuel), 91.
Warner, 182.
Warren (Whitney), 176.
Watteau, 141, 143, 151, 165.
Weir (Julian Alden), 188.
Welch (Thomas), 113.
Wertmüller, 53.
West (Benjamin), 31, 73, 83.
Wheelwright (Edwin), 112.
Wissler, 105.
Whitney (Mrs Gertrud), 184.
Whistler (James Mac-Neill), 185, 190.
Wright (Joseph), 29, 84, 92.

Yvon (Adolphe), 105.

Ziem, 156, 168.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux.

A. *Sur l'histoire des États-Unis :*

G. Weill. — Histoire des Etats-Unis de 1787 à 1917.

D. Pasquet. — Histoire du peuple américain. Paris, 1924.

Francis Parkman. — Pioneers of France in the New World.

John Finley. — The French in the heart of America. New-York, 1915. Trad. par Mme Boutroux sous le titre de : Les Français au cœur de l'Amérique.

De Villiers du Terrage. — Histoire de la fondation de La Nouvelle-Orléans.

Jusserand. — With Americans of past and present days. New-York, 1916. Une édition française de cet ouvrage a paru sous le titre : En Amérique. Jadis et maintenant. Paris, 1918.

Hanotaux. — Sur les chemins de l'histoire. Paris, 1924.

Firmin Roz. — L'Amérique nouvelle. Paris, 1924.

B. *Sur l'art :*

Dunlap. — History of the arts of design in the United States. New-York, 1834. Nouv. éd. revue et augmentée, 1918.

Tuckerman. — Book of the artists. New-York, 1867.

Dussieux. — Dictionnaire des artistes français à l'étranger. Paris, 1876.

Lorado Taft. — The history of American sculpture. New-York, 1903.

Charles H. Caffin. — American masters of sculpture. New-York, 1903. — American masters of painting. New-York, 1913.

Samuel Isham. — The history of American painting. New-York, 1905.

Stauffer. — American engravers upon copper and steel, 1907. Supplément publié par Mantle Fielding. Philadelphia, 1917.

Première période, 1776-1815.

Doniol. — Histoire de la participation de la France à l'établissement des Etats-Unis d'Amérique, 5 vol. Paris, 1892.

Bernard Fay. — L'esprit révolutionnaire en France et aux Etats-Unis à la fin du XVIII^e siècle. Bibliographie critique des ouvrages français relatifs aux Etats-Unis.

Chinard. — Les amitiés américaines de M^me d'Houdetot. Paris, 1924.

La Fayette. — Mémoires, correspondance et manuscrits. Bruxelles, 1838.

Duc de La Rochefoucauld-Liancourt. — Voyages à travers les Etats-Unis (Travels through the United States). Londres, 2^e éd., 1800.

Benjamin Franklin. — Works. Ed. Jared Sparks. Boston, 1847. Ed. John Bigelow.

Smith. — Life and Writings of Benjamin Franklin.

Edw. E. Hale. — Franklin in France. Boston, 1887.

Randolph. — Memoirs, Correspondance from the papers of Th. Jefferson. Boston, 1830.

Th. Jefferson. — Works. Edition fédérale en 12 vol., publiée par Paul Leicester Ford. New-York, 1905.

Th. Jefferson. — Writings. Ed. Lipscomb, 1907.

Gouverneur Morris. — Memorial publié par J. Sparks ; traduit de l'anglais par Augustin Gandais. Paris, 1842.

Gouverneur Morris. — Diary and letters. New-York, 1888.

Sherwin Mac-Rae. — La statue de George Washington par Houdon. Traduit de l'anglais par Félix Régamey. Paris, 1905.

Hart and Biddle. — Memoirs of the life and works of Jean-Antoine Houdon. Philadelphia, 1911.

Florence Ingersoll-Smouse. — Houdon en Amérique. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1914.

André Michel. — La statue de Washington par Jean-Antoine Houdon. *Les Arts*, 1918.

Th. Bolton. — Early American portrait draughtsmen in crayons. New-York, 1923.

Guignard. — Notice historique sur la vie et les travaux de M. Févret de Saint-Mémin. Dijon, 1853.

Weitenkampf. — Sketch of the life of Charles-Balthazar-Julien Févret de Saint-Mémin. New-York, 1899.

Morgan. — The work of Févret de Saint-Mémin. *Brooklyn Museum Quarterly*, 1918.

Anna Seaton-Schmidt. — Saint-Memin and his portraits. *The American Magazine of Art*, oct. 1920.

Quesnay de Beaurepaire. — Mémoire, statuts et prospectus concernant l'Académie des Sciences et Beaux-Arts des Etats-Unis de l'Amérique établie à Richmond, capitale de la Virginie. Paris, 1788.

Fl. Ingersoll-Smouse. — Lettres inédites de Caffieri. *Bulletin de la Soc. Hist. de l'Art français*, 1913.

Fr. Godefroy et Nic. Ponce. — Recueil d'estampes représentant les différents événements de la guerre qui a procuré l'indépendance aux Etats-Unis de l'Amérique, 1784. Réédité avec une notice de P. de Nolhac. Paris, 1918.

P. de Nolhac. — Le premier livre français sur les Etats-Unis. *Les Arts*, 1918.

Loubat. — The metallic history of the United States of America. New-York, 1880.

Ch. Saunier. — Les médailles françaises de l'Indépendance américaine. *Les Arts*, 1918.

Fiske Kimball. — Domestic architecture of the American colonies and of the early Republic. New-York, 1922.

Thomas Jefferson architect. Boston, 1918.

W.-A. Lambeth and Warren H. Manning. — Thomas Jefferson as an architect. Boston, 1913.

Ellen S. Bulfinch. — Charles Bulfinch architect. New-York, 1896.

John Weir. — John Trumbull, a brief sketch of his life. New-York, 1901.

Mason. — Gilbert Stuart, 1879

Colden. — Life of Robert Fulton.

Dickinson. — Robert Fulton engineer and artist. London, 1913.

Ch. H. Hart. — Portrait of Jean-Antoine Houdon painted by Rembrandt Peale. *Art in America*, fév. 1915.

Deuxième période, 1815-1865.

H. Jouin. — David d'Angers, 2 vol. Paris, 1878.

Mme Loir. — Charles-Alexandre Lesueur, artiste et savant français en Amérique de 1816 à 1839. Le Havre, 1920.

F.-J. Mather. — Homer Martin. New-York, 1912.

Troisième période, 1865-1925.

Jacques Gréber. — L'architecture aux Etats-Unis, 2 vol. Paris, 1920.
Roosval. — Amerikansk Konst. Stockholm, 1924.
Marius Vachon. — Puvis de Chavannes. Paris, 1896.
S. Bing. — La culture artistique en Amérique. Paris, 1896.
Durand-Gréville. — La peinture aux Etats-Unis. Les galeries privées. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.
John La Farge et Jaccaci. — Noteworthy paintings in American private collections. New-York, 1907.
Bryant. — What pictures to see in America. New-York, 1915.
J. Guiffrey. — Tableaux français conservés au Musée de Boston. Mélanges Lemonnier. Paris, 1913.
Fr. Monod. — La Collection Altman au Musée métropolitain de New-York. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923.
Julia de Wolf-Addison. — The Boston Museum of Fine Arts. Boston, 1924.
Helen Henderson. — The Art Treasures of Washington. Boston, 1912. — The Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Boston, 1914.
Catalogue de la collection John G. Johnson, 3 vol. Philadelphia, 1913.
Royal Cortissoz. — Augustus Saint-Gaudens. New-York, 1907.
Lewis Hind. — Augustus Saint-Gaudens. London, 1908.
Homer Saint-Gaudens. — The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens. New-York, 1913.
Hamilton Bell. — Un sculpteur américain de descendance française : Auguste Saint-Gaudens. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920.
Royal Cortissoz. — John La Farge. A memoir and a study. Boston, 1911.
Duret. — Whistler. Paris, 1904.
Mortimer Menpes. — Whistler as I knew him. London, 1904.
J. Pennell. — The life of James M. Neill Whistler.
Mrs Meynell. — The work of John S. Sargent. London, 1903.
Louis Gillet. — Peintres d'Amérique : Walter Gay. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1921.
Léonce Bénédite. — Le Musée du Luxembourg. Écoles étrangères. Paris, 1924.

TABLE DES PLANCHES

I. — Major L'Enfant. Plan de la ville de Washington 13
II. — Joseph Mangin. Hôtel de Ville. New-York 17
III. — Grand escalier de l'Hôtel de Ville. New-York. 25
IV. — J. Ramée. Plan d'ensemble d'Union College. Schenectady. 33
V. — Bâtiments du Collège. Schenectady 41
VI. — Bustes de Franklin, par J. J. Caffieri (Bibliothèque Mazarine) et par Houdon (Musée du Louvre) 49
VII. — Houdon. Buste de Paul Jones (Pennsylvania Academy, Philadelphie). Buste de Thomas Jefferson (Historical Society, New-York) 57
VIII. — Houdon. Bustes de Washington (Musée du Louvre et de Stockholm) 65
IX. — Houdon. Statue de Washington (Capitole de Richmond). 67
David d'Angers. Statue de Jefferson. Maquette (Musée d'Angers). 69
X. — Houdon. Buste de Robert Fulton (Musée de Marine). — Buste de Joel Barlow (Collection P. Barlow, New-York). 81
XI. — Beltz. Portrait de Févret de Saint-Mémin (Musée de Dijon). 89
XII. — Duplessis. Portrait de Franklin (Coll. Friedsam, New-York). 101
XIII. — Samuel Waldo. Portrait de Mrs Wilder 105
John Vanderlyn. Portrait de M. Wilder (Musée de Cleveland) 105
XIV. — Rembrandt Peale. Portraits de Houdon et de David (Pennsylvania Academy. Philadelphie). 113
XV. — Ary Scheffer. Portrait de La Fayette (Capitole de Washington) 121
XVI. — Samuel Morse. Portrait de La Fayette (Bibliothèque publique, New-York) 129
XVII. — E. Masqueray. Cathédrale de Saint-Paul (Minnesota). . 137
XVIII. — P. Cret. Palais de l'Union panaméricaine. Washington. . 145
XIX. — Bartholdi. La Liberté. Rade de New-York. 153
XX. — Puvis de Chavannes. Les Muses Inspiratrices. Fragment (Bibliothèque de Boston). 161
XXI. — Largillierre. Portrait de Mme Benezet (Musée de l'Université. Princeton) 169
XXII. — Saint-Gaudens. Amor Caritas (Musée du Luxembourg). . 177
XXIII. — Whistler. Portrait de sa mère (Musée du Louvre) . . . 185
XXIV. — John S. Sargent. Carmencita (Musée du Luxembourg) . 193

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

Origines des relations artistiques entre la France et les Etats-Unis. — Division en trois périodes. 1

PREMIÈRE PÉRIODE (1776-1815)

CHAPITRE PREMIER. — *Les artistes français en Amérique* . 11

1. *Architectes.* — Le major L'Enfant trace le plan de la capitale fédérale Washington. — Plans d'Etienne Hallet pour le Capitole de Washington, de Joseph Mangin pour l'Hôtel de Ville de New-York, de Joseph Ramée pour le Collège de Schenectady. 12

2. *Houdon.* — Désigné au choix de l'Etat de Virginie par ses bustes de Franklin, de l'amiral Paul Jones, de La Fayette, Houdon reçoit en 1785 la commande d'une statue en marbre du général Washington pour le Capitole de Richmond. — Son voyage aux Etats-Unis. — L'exécution de la statue à Paris. — Projet d'une statue équestre en bronze. — Les bustes américains de Houdon : Washington et Jefferson, Joel Barlow et Robert Fulton. 23

3. *Peintres et graveurs.* — Henry Elouis. — Févret de Saint-Mémin et ses portraits au physionotrace. — Le Suédois francisé Wertmüller.

Quesnay de Beaurepaire et son projet d'une Académie de peinture et sculpture franco-américaine à Richmond. 49

CHAPITRE II. — *Les œuvres d'art français relatives à l'Amérique* 56

1. *Sculptures.* — J. J. Caffieri expose au Salon de 1777 un buste de Franklin et le dessin du monument commémoratif de Richard de Montgomery. — Projets de monuments

par Mouchy et Berruer au Salon de 1785. — Médaillons de Franklin par J.-B. Nini. 57

2. *Médailles* de Benjamin Duvivier et d'Augustin Dupré. 63

3. *Peintures et gravures.* — Portraits de Franklin par Greuze et Duplessis, de Washington par Le Paon. — Recueil d'estampes de la guerre d'Indépendance des Etats-Unis par Ponce et Godefroy. 66

4. *Art décoratif.* — Cartons de tapisseries dessinés par Le Paon et Le Barbier. — Toiles de Jouy. 70

CHAPITRE III. — *Les artistes américains en France.* . . 73

Attraction exercée par le prestige de David et par les trésors d'art du Musée Napoléon. — Absence totale de sculpteurs américains à cette époque.

1. *Architectes.* — Thomas Jefferson, diplomate et architecte amateur : son admiration pour l'Hôtel de Salm et la Maison Carrée — Le Capitole de Richmond, premier monument du style classique aux Etats-Unis, est une imitation de la Maison Carrée de Nîmes. — Réminiscences de l'Hôtel de Salm à la Maison Blanche de Washington, dans la villa de Jefferson à Monticello en Virginie. — Charles Bulfinch introduit le style classique de Gabriel à Boston. 75

2. *Peintres.* — John Trumbull et Joseph Wright séjournent à Paris avant la Révolution. — Après 1789 se succèdent le célèbre ingénieur Robert Fulton qui commença par faire de la peinture, John Vanderlyn, le premier peintre américain dont le nom soit inscrit, en 1795, sur les registres de l'Académie de Paris. — Visite de Benjamin West après la paix d'Amiens (1801). — Les portraits français de Rembrandt Peale — Existence d'un groupe de Davidiens américains. 82

DEUXIÈME PÉRIODE (1815-1865)

CHAPITRE IV. — *Les artistes et l'art français en Amérique.* 99

1. *Sculpture.* — Le premier sculpteur américain Greenough élève du Français Binon. — Œuvres de David d'Angers destinées à l'Amérique : bustes de Washington et de La Fayette, statue de Jefferson. 99

2. *Peinture et gravure.* — Portrait de La Fayette offert par Ary Scheffer. — Les dessins de Charles-Alexandre Lesueur au Musée d'Histoire naturelle du Havre. — La vue panoramique de San Francisco gravée par Charles Méryon en 1856. 103

CHAPITRE V. — *Les artistes américains en France* . . . 108

Les architectes William Strickland, Richard Hunt, Richardson. — Le sculpteur Horatio Greenough modèle à Paris le buste de La Fayette. — Samuel Morse peint un grand portrait en pied de La Fayette. — Long séjour à Paris de George Healy, peintre d'histoire et portraitiste. Les premiers disciples américains de l'Ecole de Barbizon : William Morris Hunt, George Inness.

TROISIÈME PÉRIODE (1865-1925).

CHAPITRE VI. — *Les artistes français et l'Amérique.* . . 117

1. *Les architectes.* — Constructeurs : Emmanuel Masqueray construit la cathédrale de Saint-Paul (Minnesota) ; Paul Cret le Pan-American Building de Washington et le nouveau Musée de Detroit ; Henri Guillaume, le Palais californien de la Légion d'Honneur à San-Francisco ; Jacques Gréber dessine de nombreux jardins à la française et le plan d'embellissement de Philadelphie. — Instructeurs : nombreux professeurs français dans les Ecoles d'architecture, notamment à Boston. 117

2. *La sculpture.* — Bartholdi dresse à l'entrée du port de New-York la statue de la *Liberté éclairant le monde.* — Statues de *La Fayette*, du *général Lee*, de *John Howard* par Falguière, Mercié, Frémiet. 124

3. *La peinture.* — Voyage de Degas à La Nouvelle-Orléans (1872). — La décoration de la Bibliothèque de Boston par Puvis de Chavannes (1894). 127

4. *L'art décoratif.* — Vitraux et tapisseries. 132

CHAPITRE VII. — *L'art français dans les Musées et les Collections d'Amérique* 134

Le goût des Américains, longtemps limité aux peintures de l'Ecole de Barbizon et de l'Ecole impressionniste, se porte de plus en plus, grâce à la propagande des grands art-dealers de New-York, vers l'art français du moyen âge et du XVIII^e^ siècle.

1. *États de l'Est.* — Musées et collections de New-York, Boston, Philadelphie, Baltimore, Washington, La Nouvelle-Orléans. 137

2. *États du centre.* — Musées et collections de Chicago, Detroit, Cleveland, Buffalo, Milwaukee, Saint-Louis, Minneapolis, Cincinnati, Pittsburgh. 162

3. *États du Pacifique.* — San-Francisco et Los Angeles. Utilité de l'exportation des œuvres d'art. 171

CHAPITRE VIII. — *Le rush des artistes américains vers Paris* 174

A partir de 1870, Paris détrône complètement Londres, Munich, Düsseldorf comme centre international d'enseignement artistique.

1. *Architectes.* — Prestige de l'architecture française aux Etats-Unis. — Les architectes américains sortis de l'Ecole des Beaux-Arts : Whitney Warren, Raymond Hood. — La part de l'influence française dans leur formation. 175

2. *Sculpteurs.* — Origine française d'Auguste Saint-Gaudens, le plus grand des sculpteurs américains ; ses séjours à Paris ; son admiration pour Paul Dubois. — Statues équestres de *Washington* par Daniel-Chester French, de *La Fayette* par Paul Bartlett. — Les Américains élèves de Rodin : Mrs G. Whitney. 177

3. *Peintres.* — John La Farge, né de père et mère français, subit à Paris l'influence de Chassériau. — Relations de Whistler avec Courbet et Manet. — John S. Sargent, élève de Carolus Duran. — Admiration de Miss Mary Cassatt pour Degas. — Intérieurs français de M. Walter Gay.

L'Ecole américaine au Musée de Luxembourg. 184

CONCLUSION

Ancienneté des relations artistiques entre la France et les Etats-Unis. — Leur évolution : les progrès rapides de l'art aux Etats-Unis tendent à mettre élèves et maîtres au même niveau, à remplacer l'exportation unilatérale d'instructeurs et de modèles par des échanges mutuels. — D'autre part, ces relations entrent dans une période d'organisation. Rôle de la Fédération de l'Alliance française, de l'Institut français aux Etats-Unis, du Comité France-Amérique. Le Conservatoire américain de Fontainebleau.

L'avenir des relations artistiques franco-américaines. 191

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 944 (3-1926)

38 68428

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6844 R28 BKS
c. 1 Reau, Louis, 1881-19
L'art francais aux Etats-Unis; ouvrage i
3 3125 00247 6808